NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

Library of
Wellesley College.

NON MINISTRARI SED MINISTRARE.

Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Cambridge, Mass.

No. 1965.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa05pari

GAZETTE

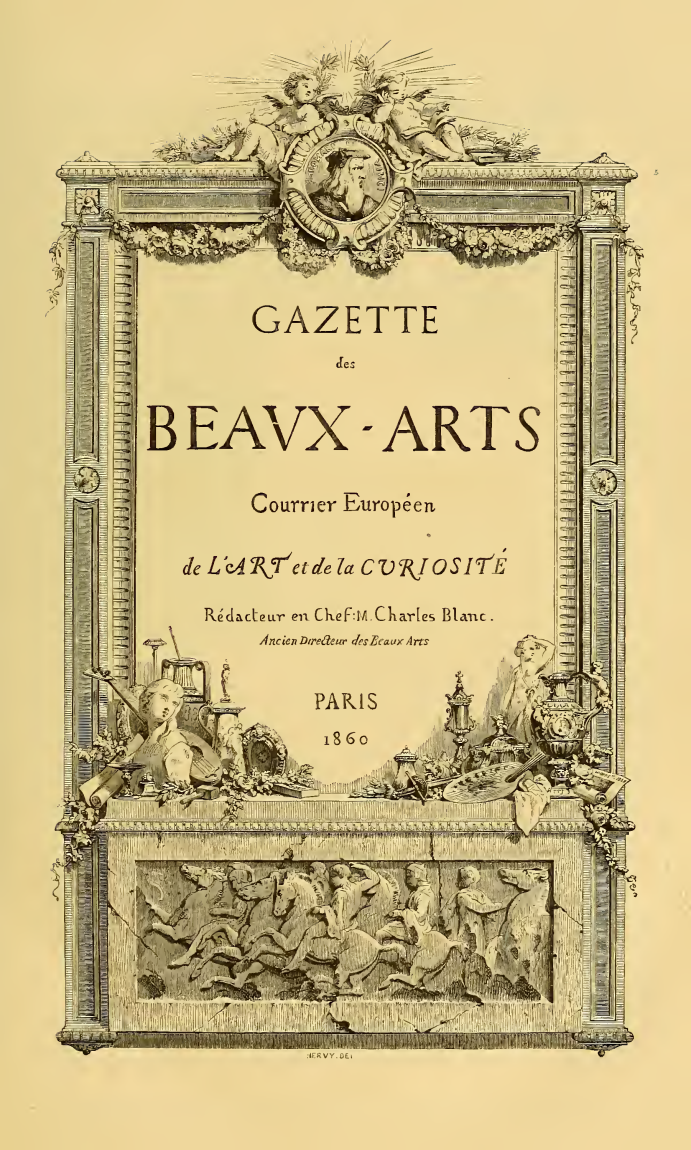
DES

BEAUX-ARTS

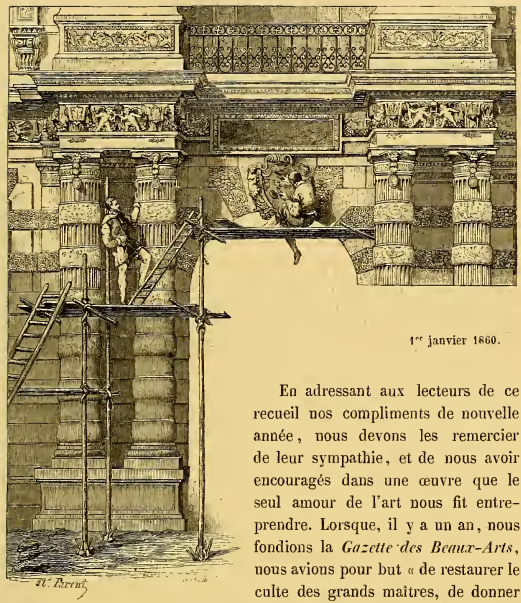
TOME CINQUIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.
Ancien Directeur des Beaux Arts
PARIS
1860
HERVY DEL

19163



1er janvier 1860.

En adressant aux lecteurs de ce recueil nos compliments de nouvelle année, nous devons les remercier de leur sympathie, et de nous avoir encouragés dans une œuvre que le seul amour de l'art nous fit entreprendre. Lorsque, il y a un an, nous fondions la *Gazette des Beaux-Arts*, nous avions pour but « de restaurer le culte des grands maîtres, de donner satisfaction aux nombreux amateurs qu'intéressent les diversès branches de la curiosité, et de populariser le goût des belles choses, afin d'augmenter encore la clientèle des arts et le nombre des curieux. » Pour savoir si nous avons été fidèles à ce programme, il suffit de lire au bas de nos gravures les noms de Phidias, de Michel-Ange, de Raphaël, de Fra Angelico, d'André Mantegna, de Rembrandt, d'Hobbema, de Martin Schön, de Paul Véronèse; il suffit de voir le titre des études que nous avons publiées sur l'architecture, l'orfévrerie, la porcelaine, les laques, les faïences, les mosaïques, les nielles, les médailles, les autographes, les costumes, les reliures. En jetant un coup d'œil rétrospectif sur les quatre volumes qui représentent la première année de notre existence, nous voyons nous-mêmes avec surprise tout ce que peut contenir de travaux intéressants un recueil où l'on ne donne place ni aux querelles oiseuses, ni aux découvertes inutiles, ni à la pure gymnastique des phrases.

Loin de nous la pensée que nous ayons rempli toutes les conditions du bien faire et du bien dire. Pour mener à bonne fin une publication comme la nôtre, il faut passer par des tâtonnements de tout genre, éprouver les talents divers, découvrir les aptitudes de chacun et l'inviter à les connaître. Il faut enfin se tromper souvent, afin de se composer un plan de conduite de toutes les fautes que l'on a commises. L'expérience, la durée, sont donc ici des éléments nécessaires, et qu'il est bien difficile de remplacer. Toutefois, il est sans exemple qu'une revue destinée à un public choisi ait fait en une seule année un si beau chemin. Sans attendre la consécration du temps, les écrivains les plus considérables, les maîtres de l'esthétique nous ont gracieusement aidés de leurs lumières et de leur réputation, et la naissante notoriété de la *Gazette* a suffi pour lui assurer des correspondants habiles dans toute l'Europe. Ainsi rien ne nous aura manqué, dès nos débuts, ni les plumes savantes, ni les fins crayons, ni les burins délicats.

Éclairés désormais par nos erreurs, nous marcherons sans aucun doute d'un pas plus sûr, et nous verrons le cadre de nos travaux s'élargir de lui-même, grâce à la bonne renommée qui nous ouvre les portes des galeries particulières, qui nous procure un libre accès dans les ateliers des sculpteurs et des peintres, et qui nous amène les retardataires de la curiosité, en même temps que les collaborateurs les plus lents à venir. Comme nous l'avions prévu, les experts et les artistes commencent à se réunir dans le centre commun que nous leur avons créé, et nous aurons pu réconcilier dans cette feuille l'érudition et le sentiment, l'archéologie et la grâce. Les musées consacrés aux chefs-d'œuvre de l'art moderne, les églises qui se décorent sous nos yeux de peintures murales, les artistes vivants, les monuments d'aujourd'hui nous occuperont désormais aussi bien que les grands peintres d'autrefois et que les merveilles du monde antique. Bientôt nous soumettrons au jugement du public et de nos amis, un ouvrage où seront exposés, en regard des plus parfaits modèles, les principes et l'histoire de tous les arts, et nous achèverons, pour ainsi parler, en communion avec nos lecteurs, cette *Grammaire historique des arts du dessin*, qui sera pour l'esprit des gens du monde un aliment de plus, et qui aidera le jeune étudiant à finir ce qu'on appelait jadis si noblement *ses humanités*.

CHARLES BLANC.

MUSÉES DE PROVINCE

LE MUSÉE DE MONTPELLIER

Le musée de Montpellier se distingue de la plupart des musées de département par la variété considérable de ses tableaux, qui tient à la manière dont il s'est formé. Il a été fondé par Fabre, l'un des bons élèves de David, qui avait colligé à Florence des morceaux appartenant à toutes les écoles, principalement aux écoles italiennes, et y avait ajouté un certain nombre de tableaux de l'école française recueillis, depuis la révolution, dans la bibliothèque de la ville. Ce musée primitif a été doublé par la donation du cabinet de M. Valedau qui avait acheté des tableaux flamands et hollandais dans les ventes les plus courues de la Restauration; il s'est accru, depuis, des achats faits par M. Collot, principalement parmi les maîtres espagnols.

Pour faire apprécier une pareille collection, il ne suffirait pas de signaler quelques ouvrages principaux en essayant d'en relever le mérite, ou de se livrer à des considérations esthétiques toujours sujettes à controverse; il vaut mieux, je crois, présenter sommairement la suite des ouvrages de quelque importance, en les déterminant d'après la manière reconnue aux maîtres et dans un ordre chronologique qui puisse suppléer à la confusion du catalogue et de la disposition des tableaux. J'espère ainsi provoquer suffisamment l'attention sur les morceaux propres à piquer le goût de chacun et sur les points qui peuvent intéresser l'histoire de l'art.

Les noms de deux grands peintres gothiques se lisent dans le livret; mais il ne faut pas s'attendre pour cela à trouver dans *la Mort d'une sainte* la marque du génie de Giotto, ni dans les *Petits sujets évangéliques* la manière merveilleuse de Memling. Cette attribution est une injure pour l'auteur des fresques de l'église d'Assise comme pour le peintre de la châsse de l'hôpital de Bruges, et elle n'a pu être faite que dans un temps où les peintures antérieures au XVIe siècle étaient à peu près in-

connues. Mais on y verra figurer plus justement les principaux maîtres des grandes écoles du XVIe siècle, sinon pour ces ouvrages capitaux qui sont devenus l'apanage des sept ou huit grands musées de l'Europe, au moins pour des ouvrages intéressants.

Raphael y doit être inscrit le premier. Les deux tableaux qu'on a mis sous son nom lui furent attribués à Florence par Fabre, dont l'opinion fut accueillie, dit-on, par tous les artistes et amateurs du temps : Canova, R. Morghen, Sommariva, Artaud. Depuis, cependant, la critique esthétique a fait quelques progrès; la manière propre à chaque maître a été étudiée de plus près et contrôlée par les documents; la vérité doit être cherchée en dehors de tout amour-propre personnel ou local; les doutes, les attributions nouvelles, doivent se produire. Le *Portrait d'un jeune homme*, examiné par des connaisseurs, entre lesquels on peut citer M. Passavant, directeur du musée de Francfort, auteur d'une Vie de Raphaël pleine de recherches, a paru, par l'ingénuité du dessin, l'expression touchante, la chaleur du coloris, accuser une main autre que celle de Raphaël, même à sa première manière. On avait d'abord pensé à Ridolfo Ghirlandajo; après examen plus ample, on s'était arrêté à Francesco Francia, excellent maître, à qui a été rendu aussi, comme on sait, un portrait d'homme vêtu de noir, du Louvre, qui a longtemps passé pour une œuvre de Raphaël, et qui a beaucoup d'analogie avec notre portrait. Ce ne serait point rabaisser le tableau de Montpellier que de le donner au peintre éminent de Bologne, dont Raphaël lui-même admirait les madones au point de dire qu'il n'en existait pas de plus belles. Maintenant une autre attribution, pour laquelle on pourrait invoquer l'opinion de M. Waagen, porterait sur le Pontormo, et ce que je connais de ce maître florentin ne la rend pas tout à fait invraisemblable. La seule conclusion à admettre au sujet de ce portrait est donc le doute. Heureusement que ce doute ne porte pas sur le mérite de la peinture qui est hors de toute contestation.

Le *Portrait de Laurent de Médicis*, qui contraste avec le précédent par la dureté des contours et le travail des vêtements, pourrait provoquer une attribution tout opposée. Il indique, en effet, la facture de Jules Romain plutôt que celle de Raphaël, même à sa troisième manière. Raphaël avait fait le portrait de Laurent de Médicis en 1518. C'est ce que nous savons par une lettre du duc d'Urbin lui-même à Baldassare Turini, du 5 février 1518, publiée dans le *Carteggio* de Gaye : *Circa el ritratto intendo quanto dite che è finito, e è bello e molto mi piace...* Mais on ignore ce qu'est devenue cette peinture. Fabre se flatta de l'avoir trouvée. Il y en a plusieurs exemplaires chez des particuliers, outre la belle copie de la galerie de Florence, faite par Alessandro Allori, et chacun se vante de posséder

l'original. Est-on plus fondé à Montpellier? M. Passavant, qui a eu à se prononcer aussi sur cet exemplaire, le déclare une bonne et ancienne copie de l'original de Raphaël.

Il nous restera du moins, pourvu que les censeurs ne nous les contestent pas, deux dessins où l'on aimera à épier la main du maître dans ses exercices les plus élémentaires. Une madone au crayon toute frottée et pénétrée de sentiment, une autre petite madone, et une feuille contenant plusieurs croquis à la plume, qui sont des études pour la figure appuyée, la tête en avant, à l'encoignure de *la Dispute du saint sacrement*. Si quelque doute pouvait s'élever sur l'authenticité de ce dessin, il serait facilement dissipé à la vue des vers tracés au bas de la feuille, de l'écriture bien connue de Raphaël. Ils forment une stance entière et quelques vers de plus à l'état d'ébauche. Ce nouvel exemple de caprice poétique est un document de plus pour la biographie du grand peintre, et doit être ajouté au petit nombre de fragments publiés par Comolli et par d'Agincourt. Les sonnets connus sont des élans amoureux; cette stance inédite exprime une pensée d'inquiétude sur les passions de la jeunesse et d'aspiration vers de plus sublimes régions; voici comment j'ai su la lire avec l'aide de quelques amis :

Nello pensier che in te cercar tafanni
E dare in preda el cor per piu tua pace;
Non vedi tu gli efetti asperi e tenace
Vincolno che nusurpa i piu belli anni?
Le fatiche e voi famosi afanni,
Isvegliate el pensier che in otio giace:
Mostrateli quel cole alto che face
Salir da bassi ai piu sublimi scanni.

Jules Romain, à qui notre livret attribue sans autorité une petite et ancienne copie de la *Transfiguration*, rapportée d'Italie par feu le sénateur Curée, est, avec plus de vraisemblance du moins, l'auteur de deux morceaux assez curieux. Le *Portrait d'homme noir* est indiqué comme celui de Marc-Antoine, j'ignore par quel motif; sa ressemblance avec les portraits du célèbre graveur m'a échappé. Il est vrai qu'on n'en connaît guère que deux assez disparates : la figure jeune d'un des palefreniers du pape Jules II dans le tableau d'*Héliodore*, et la tête vieillie gravée par Bonasone. La *Stregozza*, ou la Sorcière traînée sur une carcasse par des hommes nus, est une composition bien connue par la gravure d'Augustin Vénitien. L'invention en est attribuée sans raison, tantôt à Raphaël, tantôt à Michel-Ange. La peinture qu'on en voit ici est-elle un original qui déciderait la question en faveur de Jules Romain? j'en doute un peu; mais

on y trouve du moins quelques-unes des qualités solides et serrées de ce maître. On a placé encore sous le nom de Jules Romain un beau dessin du *Banquet des Dieux aux noces de Psyché*, peinture fameuse de Raphaël au palais Chigi, dont on connaît une estampe avec le nom de Salamanca et la date de 1545.

Pour suivre l'école romaine dans son développement ultérieur, on serait tenté de s'arrêter aux noms de Caravage et de Josepin; mais il faut de la bonne volonté pour saisir dans le *Saint Marc* du premier son énergique et sombre naturalisme, et dans *l'Annonciation* du second, son idéalisme clair et facile. On ne saisira toute la beauté de la fière école des naturalistes qu'en présence de la *Sainte Marie Égyptienne* de Ribera, étude profonde d'une face et d'une poitrine de vieille gitana.

A défaut de Corrége, dont on n'a ici qu'une copie sans valeur, on trouve, pour représenter l'école de Parme, une *Vierge tenant l'enfant Jésus couché sur ses genoux, qui lui présente une rose.* Ce tableau, donné au Parmesan, est en effet tout empreint de la grâce affectée et du coloris séduisant qui le caractérisent.

L'école florentine se reproduit ici avec deux noms célèbres, Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto. La *Sainte Famille* rend autant qu'il est possible, dans d'aussi petites dimensions, la dignité douce et l'expression sérieuse mais non dépourvue de grâce qui furent dans la manière du moine de Saint-Marc. La *Vierge accroupie, tenant l'enfant debout sur ses genoux*, ne nous donne pas les qualités du Sarto dans la plénitude de son génie; on y aperçoit à peine l'admirable don qu'il posséda de combiner l'action et l'expression de ses figures dans les formes les plus belles et la couleur la plus aimable, comme on le voit dans la *Madone de Saint-François* à la tribune de Florence, et dans la *Sainte Famille* du Louvre. Le tableau qu'on lui donne ici n'est sans doute qu'un de ses premiers ouvrages, alors qu'il tenait quelques-unes des habitudes de son maître Piero di Cosimo. Les écrivains qui ont parlé d'Andrea citent toujours, parmi les nombreuses madones qu'il exécuta, des ouvrages où sa manière est, comme ici, plus petite et plus asservie.

Nulle part, si ce n'est au Vatican, on ne peut connaître la peinture de Michel-Ange, et même, à la chapelle Sixtine, la fresque colossale du *Jugement dernier* est bien difficile à voir de loin, à travers la couche fuligineuse qu'y ont amassée les bougies des messes papales : aussi une copie est-elle toujours précieuse, et surtout une copie ancienne où ne paraissent pas les draperies ordonnées par le scrupuleux Paul IV. On doit recommander à ce titre une copie du *Jugement dernier* qui a été donnée par le gouvernement. Mais elle aura un prix tout particulier pour ceux

ÉTUDE POUR UNE FIGURE DE LA DISPUTE DU SAINT-SACREMENT

Dessin original de Raphaël

Musée de Montpellier

qui recherchent les anciennes peintures françaises. Ce tableau sur bois est signé Robertus le Voyer Avrel fac Romæ, 1570. Voilà donc un peintre d'Orléans, un contemporain et compatriote de Jean Chartier et d'Étienne de Laulne, travaillant à Rome d'après Michel-Ange. Le style du grand Florentin y est singulièrement rapetissé, la couleur en est crue e le dessin imbu de cette pratique qui accuse la charpente musculaire des corps en les capitonnant. Mais il y a dans la manière dont chaque corps est dessiné, chaque tête étudiée et exprimée, tant de soin et tant d'esprit, que l'on s'émerveille à la vue de ce miniaturiste aux prises avec le colossal fresquiste, et l'on s'assure tenir encore ici un autre maître totalement inconnu d'une école dont l'histoire est encore bien incomplète.

Daniel de Volterre, le Florentin auquel on infligea le surnom de *il Braghettone* pour avoir couvert les figures du *Jugement* des draperies dont je parlais plus haut, a peint une *Décollation de saint Jean-Baptiste* qui n'est point faite pour le relever à nos yeux. Ce n'est qu'une scène dégoûtante où la science du raccourci et un reste de style grandiose viennent racheter la bassesse des détails et la nullité de la couleur.

A un moment plus avancé de l'école florentine, nous pouvons voir des artistes qui y acquirent du renom. Cristofano Allori, dans la *Vierge et l'Enfant Jésus* et dans l'étude du *Jeune David*, montre cette originalité brillante qui le maintint supérieur à ses contemporains. Cigoli, dont il y a ici un *Ecce homo* et deux autres petits morceaux, témoigne de cette chaleur de coloris et de cette exagération dans l'expression qui gagnait alors la peinture. Vanni, dans l'*Enfant Jésus porté par deux anges*, exprime cette recherche de l'effet et cette intensité de sentiment que les meilleurs maîtres de la fin du xvie siècle prirent pour idéal à la suite de Barocci, qui avait introduit à Florence comme à Rome ses habitudes d'affectation. On en trouve un exemple réduit dans la *Tête d'ange*, toute pleine de la suavité d'expression religieuse qui devint alors de mode dans les arts comme dans l'Église.

L'école vénitienne peut être étudiée à Montpellier sur quelques ouvrages assez caractérisés. Le *Portrait d'un vieillard chauve* du Titien, et le *Portrait d'un antiquaire* par Sébastien del Piombo, indiquent encore, à travers leur peinture osbcurcie, la puissance de ces maîtres à rendre la vie dans sa plus profonde réalité, tout en lui imprimant un certain air de grandeur auprès de laquelle toute physionomie moderne paraît chétive. Si l'on se place ensuite devant le *Mariage de sainte Catherine* de Paul Véronèse, tableau gravé dans la galerie Gerini, en 1759, on verra dans leur splendeur ces figures si attrayantes par la plénitude de vie qui les inonde, par la lumière qui donne tant d'éclat à leurs étoffes et qui rend

leurs ombres mêmes transparentes. Quant à Palma le Vieux, qui rivalisa quelquefois avec Giorgion et Titien, nous ne pouvons pas le juger par le *Massacre des habitants d'Hippone*. Ce tableau est signé, dit le livret, *Jacobus Palma*, 1593; mais à la place défavorable qu'il occupe, il est impossible de vérifier l'attribution et la signature, erronées l'une ou l'autre, car Jacopo Palma il Vecchio est né vers 1480 et mort vers 1538, selon les meilleures autorités. Bassano, qui introduisit les sujets rustiques et bas dans l'école vénitienne, sera plus facilement reconnu d'après l'*Annonciation aux bergers*. Un autre petit tableau de lui, plus distingué dans ses figures et plus précieux dans sa couleur, *Juda et Thamar*, semble appartenir au temps où il imitait de plus près Titien, et ne s'était pas jeté dans le paysage et la paysannerie.

Venant maintenant aux peintres italiens d'une autre époque, à ceux qui, privés de l'inspiration et de l'originalité des écoles antérieures, y suppléèrent par le savoir et firent de l'éclectisme, nous chercherons l'école bolonaise. Les Carracci y figurent tous trois, Louis pour deux tableaux et une esquisse, Augustin pour deux petits tableaux, Annibal pour huit ouvrages de toute dimension. Il n'y a peut-être là rien de décidément hors ligne; mais l'artiste et l'amateur n'en trouveront pas moins un grand intérêt dans l'étude et dans la comparaison de ces diverses compositions, où on doit chercher les qualités de ces ouvriers laborieux de la seconde heure, l'agrément travaillé de l'un, l'habileté expressive de l'autre, et la puissance supérieure et infiniment variée du troisième; enfin la faculté qu'ils eurent tous trois, sans effacer leur personnalité, de s'assimiler quelques-unes des qualités des plus grands peintres, de Corrége, de Paul Véronèse et de Raphaël.

Les trois autres peintres principaux de Bologne, après les Carracci, figurent assez honorablement dans notre collection : Guido Reni, pour un *Buste de Vierge* et cinq autres morceaux, où on pourra se rendre compte du style naturel, modéré et quelquefois un peu fade qu'il opposa à la fougue de ses rivaux; Dominiquin, pour une petite *Sainte Agnès*, un portrait, et un paysage où un fond lumineux fait heureusement valoir des lignes pleines de style; Guerchin, pour une jolie Madone et quelques autres morceaux sans importance. Nous sommes mieux partagés en ce qui regarde un excellent élève de Guide, Guido Cagnacci ou Canlassi dont nous avons un tableau capital : la *Jeune martyre* qui a fait partie de la galerie d'Orléans. On y reconnaît les plus belles qualités que Malvasia et Lanzi assignent au peintre, la délicatesse des chairs et la beauté du clair-obscur.

En suivant les manières éclectiques dans les écoles florentine et romaine, nous avons à montrer deux bons échantillons de deux maîtres qui

exploitèrent avec un égal succès, sinon par des procédés semblables, la peinture des Madones et des Têtes de dévotion. La *Vierge au lis* de Carlo Dolci, tableau signé et daté, Carolus Dolcius, fac. 1642, gravé dans la galerie Dusseldorf, a toute la finesse de couleur et toute la douceur de sentiment que prisent ses admirateurs. La *Sainte Apolline* de Sassoferrato, tenant sa dent entre des tenailles, la tête penchée sur un cou perpendiculaire est pleine de ce caractère extatique que le maître puisait dans l'imitation des anciennes figures, et peinte avec une tranquillité qui a son charme. Ces tableaux, ainsi que d'autres, sont contestés, il est vrai, par quelques-uns des amateurs qui visitent le musée; pour Carlo Dolci principalement, on cite un original de la Vierge au lis qui se trouve au palais Corsini à Rome. Mais à Montpellier on ne veut accepter que les attributions données par M. Fabre, avec toute l'autorité qui lui appartenait.

L'école française du XVIIe siècle, contemporaine des maîtres que je viens de citer, et particulièrement Poussin, son plus illustre interprète, qui eut avec eux de grands rapports, a ici plusieurs ouvrages importants, sujets d'histoire et de mythologie, paysages, esquisses et portraits, d'une valeur inégale sans doute, mais où l'on pourra suivre les diversités de sa peinture et mesurer la science de composition, le dessin antique, la force d'expression qu'il sut obtenir. La *Mort de sainte Cécile*, tableau gravé en 1761, comme faisant partie du cabinet de M. le bailli de Breteuil, ambassadeur de Malte à Rome, offre un intérêt tout particulier et peut soulever bien des questions par la différence qu'il présente avec tous les autres tableaux de Poussin. M. Clément, dans une notice publiée par la *Revue des Deux Mondes*, a avancé que c'était le seul tableau authentique qu'on pût attribuer à sa première manière, antérieure au voyage de Rome qu'il fit en 1624 : il y trouve quelque chose de presque gothique, sentant plus Jean Cousin que Raphaël. Une telle opinion me paraît prise à distance. Bien que la peinture française, contemporaine de la jeunesse de Poussin, soit peu connue, il est permis de s'assurer que les tableaux de Jean Cousin, mort avant la naissance de Poussin, et ceux de Quentin Varin, de Ferdinand Helle et de Lallemand, chez lesquels il travailla, n'ont pu lui inspirer rien de semblable à la *Sainte Cécile;* j'y retrouverais plutôt l'influence des Vénitiens qu'il accosta un moment, et surtout la manière du Dominiquin, qu'il aima toujours de préférence. Le maître de Bologne avait fait sur le même sujet, traité en grand, mais d'une façon analogue, un tableau qui a été gravé par Pasqualini, en 1622, et par Frédéric Greuter. On sera plus édifié sur le style propre à Poussin, en regardant le *Baptême du Christ*, *Éliézer et Rébecca*, le *Portrait du cardinal Rospigliosi*, et un de ces *paysages* où la campagne de Rome revêt tant de grandeur.

Valentin, s'il est réellement l'auteur du *Portrait de deux apprentis* dessinant dans un atelier, devrait, sur ce spécimen, rentrer en faveur auprès de ceux qui ont été repoussés jusqu'ici par la brutalité de sa manière, les ombres outrées et les chairs métalliques qu'il avait apprises à l'école de Caravage. Il n'y a ici qu'une peinture pleine de franchise et de simplicité.

A une grande distance de Poussin, mais sur ses traces, Jacques Stella nous montrera, dans un tableau de la *Samaritaine* donné au musée par un ancien maire de la ville, la grâce et la douceur un peu froides de sa peinture.

Sébastien Bourdon, à qui nous devons ici nous intéresser davantage, a une *Descente de croix* où paraît son talent de composition facile avec ses réminiscences classiques, un bon portrait, et un tableau de genre, scène de reîtres et de bohémiens, que beaucoup préféreront, pour la vérité des figures et du site, à ses grandes compositions. L'école espagnole est facilement distinguée des autres par l'ascétisme de ses pensées en même temps que par son goût de naturalisme et son sentiment prononcé de la couleur. Sans avoir, pour le vérifier, l'un de ses tableaux que les rois se disputent à beaux cent mille francs, le Musée produit des exemples curieux de diverses époques. La *Descente de croix* de Pedro Campana, répétition plus petite du tableau de Séville, devant lequel Pacheco tremblait de se trouver seul, et dans la contemplation duquel s'oubliait Murillo, est une peinture d'un aspect sombre et d'un dessin sec, où l'on ne cherchera pas de l'agrément, mais de l'expression, de la désolation; où l'on admirera surtout la figure de Madeleine gémissant aux pieds du Christ. C'est une œuvre tout espagnole, bien qu'appartenant au temps où cette école n'était pas en possession de toutes les qualités qui lui sont propres. Campana, qui travailla principalement à Séville, était d'origine flamande et avait, dit-on, étudié en Italie. Mais dans ce tableau, si son originalité laisse percer quelque influence, c'est celle des maîtres flamands, Michel Coxis et Frans Floris, qui eurent aussi des rapports avec l'Espagne, plutôt que celle de Raphaël, que les auteurs espagnols veulent lui donner pour maître.

Avec Zurbaran, le peintre des moines, nous sommes bien en pleine Espagne. L'*Ange Gabriel*, marchant armé d'une baguette, et *Sainte Agathe*, portant ses seins dans un plat devant elle, sont deux figures en pied provenant de la collection du maréchal Soult et semblables à celles que nous avons vues au Musée espagnol de Louis-Philippe, et qu'a si bien décrites M. Charles Blanc (*Histoire des peintres de toutes les écoles*) : un doux ange au teint moresque et au pied charmant, finement ajusté d'une

de ces étoffes blanches où excellait le maître ; et une jeune fille défilant au fond de son cadre, mince, souple et brunie, avec l'expression d'un séraphin, l'attitude et l'ajustement d'une infante.

L'Adoration des bergers, de Francisco Rizi, est une immense composition peinte avec éclat, où percent encore, quoique dégénérés, les mérites de la peinture espagnole, les lumières argentines, les draperies abondantes. C'est toutefois une œuvre moins sérieuse et moins bonne à donner pour modèle à des élèves que la *Vierge* acquise aussi de la galerie Soult. Elle est attribuée à Sarabia, peintre de Séville, connu pour l'habileté de ses pastiches. Mais cela ne peut pas nous tenir lieu des Vélasquez et des Murillo qui nous manquent.

Passons maintenant dans les Pays-Bas, et voyons les écoles qui, au XVIIe siècle, y poussèrent l'art dans des voies nouvelles, et produisirent, dans des genres différents, des œuvres auxquelles l'Italie ne pouvait plus rien opposer. Rubens, d'abord, qui raviva la peinture historique en lui donnant pour idéal l'imitation d'une nature exubérante, se fait reconnaître dans un *Crucifix* d'une expression de douleur intense, aux pieds duquel gémit une Madeleine dont les pleurs n'ont point amaigri les traits. On rapporte que Fabre a fait lui-même la découverte de cette figure, cachée autrefois sous un énorme repeint ; on peut juger de l'habileté avec laquelle il l'a restaurée. Mais voici trois autres morceaux du maître : le *Portrait du peintre Franck*, exécuté dans cette manière libre et vigoureuse, en même temps que soignée, dont les portraits de son pays ne lui avaient pas donné l'exemple ; un *paysage* empreint de la chaleur, sinon de la noblesse, des sites italiens ; une *esquisse*, allégorie d'une guerre religieuse, qui, mieux que beaucoup de toiles plus travaillées, révèle la fougue de son génie.

A côté, il faut examiner Van-Dyck, le plus grand de ses élèves, qui avait su ennoblir et spiritualiser le style de son maître dans une étude plus complète de l'Italie et par un contact avec l'Angleterre. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, aux pieds duquel s'incline Madeleine en présence de David et de saint Jean-Baptiste, est un exemple remarquable de l'expression plus tendre, de la couleur plus vénitienne et des formes plus délicates dans leur mollesse, qui furent dans sa manière. C'est une répétition, de même grandeur, du tableau du Louvre où la tradition voyait les portraits de l'artiste et de sa maîtresse ; il en existe d'autres répétitions à Berlin et ailleurs. On peut juger encore de la souplesse de ses muscles et de la moiteur de ses chairs dans une petite *Madone* sur cuivre, et dans une *main*, fragment d'un tableau détruit, que Fabre gardait sans doute comme modèle.

Il y a encore un souvenir de Van-Dyck dans une peinture célèbre de Reynolds, le docte président de l'Académie de Londres. *Le Jeune Samuel*, daté de 1777, a été gravé souvent, et l'on en voit encore ici un trait; puisse-t-il rappeler l'expression touchante et l'effet harmonieux de l'original!

Les chefs-d'œuvre les plus incontestables du Musée de Montpellier appartiennent à ces écoles du XVIIe siècle qui, en Brabant et surtout en Hollande, où un régime républicain leur fut très-favorable, élevèrent le genre, la peinture des scènes familières, des bourgeois aussi bien que des paysans et des gueux, à l'immortalité de l'art. Il est regrettable de n'avoir pas à placer à la tête de cette catégorie le nom du plus extraordinaire de ces maîtres hollandais, de Rembrandt, dont nous ne possédons rien. Quant aux peintres de portraits qui y donnèrent l'exemple d'une imitation si précise et si forte de la nature, nous n'avons que le nom de Mirevelt pour un portrait indigne de lui, et un ouvrage de Van-den-Tempel, *Portrait d'une dame vêtue de noir*. Dans tous les autres domaines de cette école, les œuvres capitales abondent, et nous y pouvons voir, sous l'objectif magique des plus habiles pinceaux qui furent jamais, la société du temps des stathouders et la nature néerlandaise, ses salons, ses cabarets et ses hameaux, ses prairies, ses canaux et ses étables.

Ce sont d'abord les peintres de kermesses, de tabagies et de scènes rustiques :

Téniers, le seul Flamand de la bande, a douze tableaux, parmi lesquels on voit bien quelques déjeuners, comme disent les marchands, de petits tableaux vite faits, mais où brillent, entre les autres, *la Fête de village*, *la Leçon de flageolet*, *la Tabagie de l'homme au chapeau blanc*, *la Tabagie de l'homme à la cruche de grès*. Ces *magots*, rutilants de vérité, sont plus prisés aujourd'hui que les académies des peintres lauréats du grand roi.

Van Ostade n'a que deux morceaux; mais ils sont l'un et l'autre, et surtout l'*Intérieur d'estaminet*, empreints de sa touche la plus délicate et de sa plus piquante humeur.

Jean Steen paraît avec deux toiles : *un Repas dans un appartement*, où se montrent sa touche la plus ferme et toute sa verve comique : *une Scène à la porte d'une hôtellerie*, qui fait ressortir sa finesse d'expression et la vivacité de ses jours.

Puis viennent les peintres de conversations et de cuisines :

Terburg : *une Fille se versant à boire à côté d'un garçon endormi*, bien qu'empreint de ses façons franches, n'est pas un des plus brillants tableaux du peintre, qui fut le plus distingué dans le genre aristocratique. Mais pour Gérard Dow, nous tenons une œuvre de grand prix, *la Souricière*, que les amateurs mettent presque à côté de *la Femme*

LA LEÇON DE PLACEOLET, PAR TÉNIERS

Musée de Montpellier.

hydropique et prisent 36,000 francs; ces chiffres n'en disent-ils point assez? *L'Écrivain* de Metsu est encore une de ces œuvres pour l'appréciation desquelles on pourrait en appeler aux chiffres; j'aime mieux y signaler cette touche vive et large dans son fini, précieuse et caressée, mais en même temps piquante et décidée, que M. Charles Blanc a si finement analysée pour distinguer Metsu de Terburg, de Gérard Dow et de Miéris. Nous avons aussi un morceau de ce dernier peintre, et nulle part, mieux que dans *l'Enfileuse de perles*, on ne saurait voir jusqu'à quel point il éleva l'imitation du satin et de la peau des femmes de son pays.

Voici les peintres de pastorales et d'animaux :

Wynants, le premier des Hollandais qui s'attachèrent au pays natal : il sut le rendre avec cette vérité pittoresque qui fut suivie par tant d'autres. Sa *Lisière de bois* est dans cette manière brodée que les connaisseurs signalent dans ses meilleurs tableaux, et qui rend avec tant d'accent l'arbre renversé, le chemin tournant autour d'un tertre et les brins d'herbe d'un terrain humide.

Berghem égaya et poétisa ses compositions, en les éclairant du soleil d'Italie, témoin les trois morceaux que nous trouvons ici, et particulièrement ce grand paysage où chemine sur sa bête un paysan en veste rouge, où se pelotonne sur les flancs de la montagne un nuage gris. Dans *les Fagots* brillent aussi la vivacité de sa touche et la chaleur de son clair-obscur.

Wouwermans anima la campagne hollandaise de cavalcades de gentilshommes. Voici cinq morceaux où l'on pourra admirer à l'aise la féconde spécialité de son pinceau velouté, ses dunes sablonneuses, ses ciels argentés et surtout son héros principal, ce cheval blanc, si bien pris dans ses formes, si finement éclairé dans sa robe, si expressif dans tous ses mouvements. Dans un petit paysage de notre musée, ne voyez-vous pas combien le cheval fait partie de la pauvre famille que Wouwermans nous représente abritée derrière une butte?

Adrien Van de Velde, le plus bucolique de ces peintres, n'a ici qu'un morceau; mais il suffit pour faire aimer le maître qui peuplait avec tant d'esprit ses prairies et celles de ses amis de moutons si bêtes et de figures si vraies.

A côté, voilà Cuyp, le Claude Lorrain de la Hollande, qui a rendu son pays avec le plus de noblesse et de calme. La *Vue des bords de la Meuse* est une de ces belles vues d'eau où l'œil s'arrête charmé entre ce lointain vaporeux et ces vaches au maintien grave qui se groupent devant une tour en ruine. L'auteur d'un ouvrage d'esthétique publié dans notre

ville avait bien raison de donner ce Cuyp comme un exemple de perfection dans l'art de composer simplement[1].

Karel Dujardin est un élève de Berghem, qui n'en garda pas moins avec esprit son naturel à lui. La *Porte d'une hôtellerie* est une de ces *matinées* avec les charmes requis, le vieux mur, l'âne, et le paysan faisant reluire au soleil le coup de l'étrier. A ce rayon discret qui pénètre par la porte entr'ouverte, ne voit-on pas avec quelle vérité on a dit de ce maître qu'il avait su combiner la chaleur du soleil d'Italie avec la douceur du ciel de Hollande ?

C'est Paul Potter qui fut le peintre le plus affectionné des pâturages. Le tableau de ce maître, qu'on appelle les *Trois vaches dans une prairie*, et qui était estimé par M. Paillet 16,000 francs, montre toute la perfection de touche et aussi toute la vérité de sentiment que ce peintre sut donner aux animaux.

Hondekoeter enfin, qui porta tout son amour et consacra son pinceau aux poulaillers, nous prouve par un de ses meilleurs tableaux, *une Poule blanche et ses poussins*, digne des honneurs de la gravure, qu'il n'y a pas sujet petit où ces Hollandais n'aient trouvé à mettre du génie, la composition, l'entente de la couleur, la vérité des passions.

Il y eut aussi les peintres de paysage proprement dit et de marine :

Ruysdael, imitant la nature dans sa plus saisissante réalité, rencontra la poésie, et fit exprimer à la campagne un profond sentiment de mélancolie. Sans être comparable aux chefs-d'œuvre du maître, au *Cimetière des juifs* de Dresde, ou au *Coup de vent* du Louvre, la *Forêt traversée par une rivière en cascade* réunit de grandes qualités, et nous enchante par la combinaison secrète qui a présidé à l'arrangement de ces rochers bitumineux, de ces feuillages tremblés et de ces nuages.

Arnould Van der Neer, le peintre mélancolique des nuits, des hivers et des incendies, a bien su, dans ce petit paysage où la lune se lève derrière un moulin, rendre l'ombre sans être noir, et exprimer jusqu'à la fraîcheur de la nuit, en faisant trembloter cette eau où des chevaux viennent se baigner les pieds.

Guillaume Van de Velde, le peintre de prédilection des marins, honoré à Amsterdam et à Londres plus qu'à Paris, où le Louvre n'a possédé qu'en 1852 un tableau digne de lui, figure ici convenablement. La *Flottille* est un de ces horizons de mer calme que le peintre aimait tant, où se mirent, à peine balancés par la brise, des navires de tout bord.

Quand j'aurai nommé les peintres d'intérieur, les peintres de fleurs,

1. *Théorie du beau pittoresque.* Montpellier 1849.

Peeter Neefs, Steenwick, Van Huysum, qui ont ici quelque chose, aurai-je épuisé tout ce qu'on peut citer de cette merveilleuse école? Non, sans doute. Un musée hollandais est, comme la nature, inépuisable; il y reste toujours quelque trouvaille à faire, mais il faut chercher pour soi et selon son humeur. Je poursuis mon sentier historique.

Tous les Hollandais ne gardèrent pas cependant la même affection à leur pays et la même fidélité à la nature. Plusieurs, séduits par l'Italie, voulurent idéaliser à son exemple, et peignirent, tant dans les sujets que dans le paysage, non ce qui est, mais ce qui devait être le plus beau, selon leur imagination. Tels furent Adam Elzheimer, dont on aperçoit le clair-obscur miroitant dans ce *Saint Laurent en habits de diacre*; Poelemburg, son imitateur, dont nous avons une vue des ruines romaines et deux petits paysages au ton bleu, dans l'un desquels paraît sa nymphe familière; Van der Werff, qui nous montre, dans cette *Susanne* peinte avec le poli et la froideur de l'émail, l'application abusive de la facture minutieuse et léchée aux sujets historiques et religieux.

Les paysagistes classiques foisonnent dans notre musée, et je ne détaillerai pas leurs ouvrages. Il suffit d'y signaler, à défaut de Claude Lorrain que nous ne possédons pas, Gaspard Dughet, ce magnifique ordonnateur de la campagne romaine; Herman Swanevelt, qui a imité Claude en le rapetissant; Jean Both, autre imitateur plus agreste; Pinacker, qui poussa les effets lumineux jusqu'à l'éblouissement d'une décoration d'opéra; Isaac Moucheron, le dernier des paysagistes hollandais de l'Italie, qui résume en lui tous les motifs de l'école, et fut pour cela surnommé l'Ordonnance.

Les écoles ultérieures ne nous présentent plus ces séries qui permettent de suivre d'assez près l'histoire de la peinture; il n'y a maintenant à indiquer que des jalons.

Dans l'école allemande, peu féconde d'ailleurs, et qui a au XVIIIe siècle perdu toute originalité, nous n'avons à produire qu'un peintre réputé pour son talent prodigieux d'imitation dans tous les genres. Dietrick ne saurait être connu par un seul sujet et quelques paysages; on peut dire seulement que le *Couronnement d'épines* est un morceau des plus jolis, des plus piquants et dans la manière la plus naturelle au peintre de Dresde, à la suite de Van der Werff et de Poelemburg.

L'école française du XVIIIe siècle nous montre des échantillons, non Watteau ni Boucher, mais Natoire, Pierre, Vanloo, Deshaies, pour donner une idée du mouvement de ligne et du tapage de couleurs auxquels se livrèrent les peintres pour servir les goûts de 1750, et du talent qu'ils gaspillèrent dans des œuvres qui mériteraient cependant quelquefois

LA PRIÈRE DU MATIN, PAR GREUZE

Musée de Montpellier.

d'être placées plus favorablement, ne serait-ce que comme point de comparaison. Il est permis de regretter que Raoux, qui, parmi les peintres des fêtes galantes, se fit un nom par sa grâce discrète et son coloris purpurin, ne figure qu'au quatrième étage, dans le musée de la ville même où il naquit.

Un talent plus naturel a sauvé du discrédit plusieurs de ces artistes, et nous avons d'eux des tableaux plus considérés : un *Portrait de Mme Geoffrin*, par Chardin, où paraît le charme harmonieux de sa touche et toute l'habileté qu'il mettait aux accessoires; des *Pénitents*, de Subleyras, peints avec ce goût sage et ce coloris aimable qui le distinguent de tant d'autres dévergondés de son temps.

Greuze, le peintre sentimental et dramatique de la bourgeoisie, n'a pas moins de onze compositions où l'on peut suivre les nuances de son pinceau plein de charmes, bien qu'il abuse des tons violets, et de sa morale touchante, bien qu'affectée; il y en a deux capitales : le *Gâteau des rois* et la *Prière du matin*, qui proviennent du cabinet de M. Duclos-Dufresnoy. Le premier de ces tableaux a été gravé, comme on sait, par Flipart; le second l'a été plus récemment par M. Pascal. C'est celui que nous avons fait reproduire ci-contre.

Joseph Vernet est, aussi, bien représenté par quatre ouvrages qui se recommandent suffisamment à ceux qui aiment son talent si facile et si habile à rendre la mer dans tous ses aspects et dans tous ses drames, auquel on reproche seulement d'avoir apporté trop d'arrangement dans l'étude de la nature. L'un d'eux, les *Abords d'une foire*, est à signaler pour sa signature, *J. Vernet*, 1774, qui a servi à faire reconnaître son origine et ses anciens possesseurs. Il parut au salon de 1775, en pendant avec l'*Ouverture d'un grand chemin*, tableau également signé et qui est au Louvre. Il obtint les éloges de Diderot, et fut acquis par l'abbé Terray, des mains duquel il passa dans le cabinet de l'amateur Feuillet [1].

La transformation radicale, subie par l'école française à la fin du XVIIIe siècle, ne pouvait manquer d'avoir ici beaucoup d'exemples, car le fondateur du musée appartenait à ce mouvement; à côté des nombreux tableaux de Fabre, qui ne représentent l'école que du côté le plus académique, on compte plusieurs ouvrages de Vila de Vincent et deux toiles de David, de son bon temps : le portrait du médecin Leroy, de l'année 1783, et une figure académique connue sous le nom d'*Hector*, qui servait de

1. *Joseph Vernet, sa vie, sa famille, son siècle*, par Léon Lagrange (extrait de la *Revue mensuelle des arts*, Bruxelles, 1858, in-8o, p. 143).

modèle aux élèves de David[1]. Enfin Prudhon, le plus original et le plus charmant des peintres de la révolution, figure dans notre musée avec quatre esquisses peintes et un dessin, qui, dans leurs petites dimensions, valent les ouvrages les plus prisés. Les esquisses sont une réduction des quatre figures allégoriques exécutées en l'an VIII, dans l'hôtel du citoyen de Lonois : *les Arts*, *le Plaisir*, *la Philosophie*, et *la Richesse*. Jamais l'esprit, la grâce, l'abondance que ce grand peintre savait mettre dans ses allégories, ne se montrèrent avec plus de prestige. Ce petit panneau provient du cabinet Denon[2]. Le dessin, aux crayons noir et blanc, représente l'Amour montrant à une petite fille la griffe du chat. C'est la composition du cabinet Carrier, appelée le *Coup de patte du chat*, et lithographiée par M. Bailly, sous le titre de l'*Égratignure*.

JULES RENOUVIER.

1. *Notice des tableaux du musée du Louvre*, par Fréd. Villot. Paris, 1835, in-12, p. 96.

2. Ces sujets sont décrits dans le catalogue de son cabinet par Pérignon (Paris 1826, in-8°, p. 81), sous le titre de *Minerve*, *Euterpe*, *Vénus* et *Pandore*. La notice du musée de Montpellier les désigne sous le titre de la *Musique*, la *Numismatique*, la *Poésie légère* et la *Diplomatie*. Leur signification réelle et conforme aux idées du peintre est donnée par Bruun Neergaard (*De la situation des beaux-arts en France*, Paris, an IX, in-8°, p. 130), qui nous a laissé la plus complète description des peintures exécutées par Prudhon à l'hôtel de la rue Laffitte, alors habité par le citoyen de Lonois, et depuis par la reine Hortense et par le banquier Rothschild.

DEUXIÈME APPARITION

DE

VILLARD DE HONNECOURT

A PROPOS

DE LA RENAISSANCE DES ARTS

Il est revenu, comme il l'avait promis, notre ex-confrère Villard de Honnecourt, un soir de ce triste mois de décembre. Le grésil frappait les vitres, à peine si on entendait le roulement des voitures sur le pavé tapissé de neige, les portes étaient bien closes, le feu clair : « Bonsoir, confrère, » dit l'ombre en s'asseyant près du foyer. « Je viens vous voir pour vous entretenir d'une question qui nous touche, moi et mes vieux amis, Pierre de Corbie, Robert de Luzarches, Pierre de Montereau, Renaud de Cormont, Jean de Chelles et tant d'autres, mes contemporains et mes émules, sinon mes rivaux. Puisque, de votre temps, on a jugé à propos d'éditer mes cahiers de croquis, non-seulement à Paris, mais à Londres, puisque messieurs Lassus, Mérimée, Quicherat, Darcel, Willis et vous-même, vous êtes amusés à commenter mes notes, j'ai pensé, ainsi que mes vieux confrères, que nous pouvions réclamer de vous un petit service... ou plutôt un acte de justice. Quand on prétendait que les cathédrales appelées gothiques parce qu'elles ont été bâties par les descendants des Gallo-Romains subjugués par les Francs, étaient évidemment des imitations des forêts de la Germanie, ce qui tombe sous le sens, puisque l'Ile-de-France les a vues naître et qu'elles sont construites en pierre, que ces imitations des forêts de la Germanie ont été suggérées par les croisés revenant, au XIIe siècle, de la Syrie ; nous nous contentions de rire, dans l'autre monde, de ces rêveries. Mais depuis que ces opinions n'ont plus pour refuge qu'une vingtaine de cerveaux en France, il ne convient pas que vous vous arrêtiez à mi-chemin de la vérité ; or il est encore un bon nombre de personnes sensées qui croient que la renaissance des arts est entrée toute bottée chez nous, avec

les dernières troupes de l'armée française en 1496, vers la fin de septembre; car, pour elles, il est hors de doute que les officiers de Charles VIII avaient tous des cahiers de croquis dans leur poche, que les généraux amenaient d'Italie, chacun un architecte en croupe et les colonels un sculpteur ou un peintre, que le Rosso a bâti Chambord, Joconde le pont Notre-Dame et l'ancienne Cour des Comptes, Primatice Fontainebleau, et que même Pierre Lescot, Jean Bullant, ainsi que Philibert de L'Orme n'ont été que les agents d'architectes italiens dont les noms ont été effacés par l'envie; comme si, en France, l'envie s'attaquait jamais aux illustrations étrangères! Ces mêmes personnes sensées sont certaines que François Ier, « ce gros garçon qui gâtera tout, » comme disait le bon roi Louis XII, est le père de la Renaissance et que l'Italie en est la mère-nourrice. Ces opinions peuvent aller de pair avec celles touchant l'influence des forêts de la Germanie. Il est certain que l'Italie nous a enseigné quelque chose vers la fin du xve siècle; comme, par exemple, l'art de vivre en paix avec les préjugés, l'entente des affaires de ce monde, ce que depuis on a appelé la *Politique*, science qui a vieilli; qu'elle nous a inoculé son mépris pour le fond et son respect pour la forme, qu'elle a dressé à notre usage un protocole de l'admiration dans lequel, bien entendu, elle a pris le premier rang; et pour ce qui nous touche particulièrement, elle nous a fait croire encore, que ses monuments de briques et de cailloux revêtus de marbre, étant les plus belles choses du monde, le talent de l'architecte consiste à masquer la misère du corps et de l'âme sous un vêtement splendide.

« Ceci dit, laissons là ces opinions, reprenons ensemble nos allures gauloises et parlons net. J'ai voyagé un peu pendant ma vie, beaucoup depuis mon passage en l'autre monde, n'ayant rien de mieux à faire et étant curieux de ma nature. En Allemagne, de mon vivant, on m'avait fort entretenu des merveilles de l'Italie. Sitôt mort et mes affaires réglées, j'allai d'abord à Rome, c'était vers l'an 1260. Vous dire si je fus ravi d'admiration devant les monuments des empereurs, vous le comprenez de reste, mais j'aurais pu donner des leçons aux architectes vivants. Figurez-vous quelques pauvres Lombards, envoyant des manœuvres dans les monuments antiques pour arracher les marbres et jusqu'aux briques, ne sachant ni tracer une épure, ni planter un édifice, ni tailler un profil; faisant maçonner grossièrement les matériaux qu'ils avaient pillés, et composant ainsi de méchantes bâtisses ressemblant à nos granges, amenant là-dedans des artistes grecs pour peindre des fresques et coller des mosaïques, entretenant à grand'peine quelques sculpteurs qui s'efforçaient de copier très-maladroitement les ornements antiques. Quant à la statuaire, inutile d'en parler, il n'y en avait point. Si on voulait placer quelque

part une sainte Vierge, on prenait une statue païenne et on l'habillait d'oripeaux. Les affaires d'art allaient un peu moins mal à Florence et à Pise, à Milan et à Pavie, mais tout cela se bornait à des essais grossiers, pénibles; partout les villes étaient à la merci d'artistes qui, tantôt prenaient leurs inspirations à Byzance, tantôt dans les monuments antiques, tantôt dans ceux de la Provence ou de l'Allemagne; cependant nos arts étaient *nés* alors en France; les grandes églises de Paris, de Chartres, d'Amiens, de Reims, de Bourges étaient élevées, on avait bâti la Sainte-Chapelle du Palais, la grande salle de Sens, le château de Coucy, celui de Montargis, et tant d'autres édifices; nous avions sculpté des milliers de statues, de tombes, de figures et figurines; le bas-relief de la porte Saint-Etienne de Notre-Dame de Paris était fait et posé, et vous voyez si cette sculpture est belle, si elle réunit à une grâce toute moderne, un certain souvenir de l'antiquité romaine. Nous savions combiner un plan, le suivre sans tâtonnements; nous savions tailler la pierre, tracer des épures, disposer des profils, nous étions bons géomètres, et les preuves en restent. Nous savions encore, et depuis longtemps, composer et dessiner ces grandes verrières dont vous avez tant de peine à imiter la solide harmonie. Nous ne nous arrêtions pas un jour, cherchant sans cesse, cherchant le vrai, dans le fond et dans la forme, tenant toujours à faire de celle-ci l'expression du besoin, de la nécessité; fouillant partout, dans le passé et dans l'avenir. Ayant nos écoles, écoles de sciences, de philosophie, de lettres et d'arts. Écoles où affluait la jeunesse, non-seulement des provinces, mais d'Allemagne, d'Italie, de Bohême, de Hongrie. Nos arts étaient nés et bien nés; ils étaient encore à naître chez nos voisins d'outre-monts. Il me paraît qu'il y avait là ce qu'on pourrait appeler une *renaissance;* ce ne serait que justice. C'était, en effet, la renaissance d'un grand peuple qui commençait à se sentir et à s'entendre, après de longues misères; tous nos artistes étaient des laïques, tous sortis de ces villes qui avaient conservé quelques étincelles du vieil esprit gaulois; nous nous sentions revivre en effet, possédant l'ardeur de la jeunesse, croyant à la science, à la méthode, à un art que nous nous efforcions de pousser à sa perfection, abandonnant des traditions décrépites, libres dans nos allures, travaillant pour l'évêque comme pour le châtelain guerrier, dans les camps comme dans nos villes, et n'admettant pas que notre art ne pût suffire à tous les besoins du présent et de l'avenir, puisque ses principes soumettaient toujours l'apparence à la nécessité. Nous formions, il est vrai, au sein du pays, nous artistes, philosophes, savants, lettrés, une société à part, indépendante, mais personne ne songeait à nous arrêter dans notre marche, nous respections les pouvoirs qui nous protégeaient sans se mêler de nos affaires d'art;

nous nous moquions des moines dont les évêques ne voulaient plus entendre parler, et nous bouleversions toute leur vieille friperie romane. Mon ami Rutebeuf, que le bon roi saint Louis aimait à entendre après souper, ne craignait pas d'écrire ces vers sur les cisterciens :

« L'ordre de Cistiax tiengne à bone et bienséant,
« Et si croi que il soient preudomes bien créant,
« Mais de tant me desplaist que il sont marcéant,
« Et de carité faire deviennent récréant. »

En effet, les bons pères vendaient comme vrais marchands. Et ceux-ci sur les nouveaux moines :

« Cordelier, jacobin font granz affliccions,
« Si dient, car il sueffrent mout tribulacions;
« Mais il ont des riche houmes les exécucions
« Dont il sunt bien fondeis et en font granz maisons.
« .....
« Li barré, li sachet, li frère de la pie
« Comment troveront-il en cest siècle lor vie?
« Il sont trop tart venu, car il est ja complies,

« Et s'est li pains donnés, ne s'i attendent mie.
« Convoitise, qui fait maint avocas mentir
« Et le droit bestorner et le tort consentir,
« Les tient en sa prison, ne les lait repentir
« Devant qu'ele lor face le feu d'infer sentir. »

Vous voyez que nous n'avions pas eu besoin d'un Luther et d'un Calvin pour nous apercevoir que les ordres religieux avaient fait leur temps et que les derniers étaient *tard venus*. Nous étions déjà, nous, gens de métier, savants, poëtes, faits à la réformation. Et pensez-vous qu'on se soit tu après Rutebeuf? Que nenny. Honoré Bouet ne disait-il pas aussi, plus d'un siècle et demi après nous, parlant au prieur :

« Et vous, sire, ne bon ne bel
« Mengiez céans comme pourcel
« Sans faire proffit à nully.
« ..... »
« Les peuples menus, sans cesser,
« S'estudient de mal parler
« De leurs souverains et des clercs; »

Croyez-moi, ce que vous appelez la renaissance faisait son chemin dans les idées, dans les arts, dès la fin du XIIe siècle. Nous ne copiions pas les monuments de Rome, c'est vrai; mais on ne les copiait pas davantage au XVIe siècle, quoiqu'on eût cette prétention. Et d'ailleurs, imiter,

est-ce renaître! Sachez donc bien clairement ce que vous entendez par la renaissance, avant de chercher où elle commence.

Dans l'autre vie, on a du temps de reste pour observer les choses de ce bas-monde, et je n'ai pas été peu surpris quand, à la fin du xve siècle, j'ai entendu tout le monde en France dire qu'on changeait de peau, parce qu'on avait ramené d'Italie quelques architectes et sculpteurs qui ne faisaient point de bonnes affaires chez eux, pour cause, et qui prétendaient nous apprendre à bâtir et à sculpter. Quand je dis tout le monde, je me trompe; nos artistes n'étaient pas la dupe de cet engouement de quelques seigneurs qui, n'ayant jamais regardé les choses d'art chez eux, s'étaient épris tout à coup de belle passion pour ce qu'ils avaient vu à Naples, à Florence ou à Pavie, parce que le Français est d'autant plus enclin à l'admiration qu'il est loin de sa maison. Je reconnais les efforts d'intelligence, la valeur des travaux, l'étendue des connaissances des artistes, gens de lettres et savants du xvie siècle; mais pensez-vous que cela soit poussé comme des champignons après la pluie, que dès le xiie siècle nous n'avions pas déblayé les voies, étudié la philosophie, les lettres, les arts et les sciences des anciens! N'avions-nous pas dressé dès cette époque des statues aux sept arts libéraux? N'avions-nous pas réuni les connaissances humaines en corps, les faisant toutes concourir vers la perfection morale et physique? N'avions-nous pas commencé à saper les préjugés, les erreurs, les abus de la force, fruits de l'ignorance des Barbares devenus nos maîtres? N'avions-nous pas sculpté la statue de la Liberté sur l'un des portails de Chartres, non point avec le bonnet des esclaves comme vos statues de la république, mais avec la couronne en tête, le pavois au côté, la lance à la main? N'avions-nous pas, sur nos cathédrales, et mille fois, exalté l'intelligence, flétri les vices, l'ambition des grands et du clergé lui-même? Et qui donc alors eût osé porter la main sur l'œuvre de l'artiste, lui imposer sa fantaisie ou son caprice? Nous étions nés, vous dis-je, et forts, et unis; l'art était un sanctuaire sacré, inviolable, et nous étions ainsi plus près des Grecs de l'antiquité par l'esprit, que ne l'étaient les artistes du xvie siècle, devenus les amuseurs de grands seigneurs oisifs, cherchant à reproduire des œuvres d'une autre société, dont ils ne pouvaient comprendre les mœurs. Venons à l'étude de la forme plastique. Si nous n'avions pas la vanité de croire que notre statuaire valût celle des Grecs, du moins nous cherchions à faire autre chose que ce qu'ils avaient fait; et, si par hasard il nous prenait fantaisie d'imiter les statues antiques, nous étions capables de le faire avec assez d'art. Regardez plutôt les figures de droite du grand portail de Reims, examinez surtout les bas-reliefs qui tapissent le soubassement de la porte

centrale de Saint-Étienne d'Auxerre! Mais pourquoi imiter? nous étions nés, nous grandissions, nous marchions tout seuls... Hélas! nous avons préparé nous-mêmes la ruine de notre art, et en cela nous avons imité les Grecs, dont la splendeur, en matière d'art, n'a pas duré plus de soixante-dix ans. A force de raisonner sur l'architecture, de réduire tout à l'expression logique d'un besoin, nous en sommes arrivés aux formules. Notre architecture au XIVe siècle n'était déjà plus qu'une suite de problèmes géométriques à travers lesquels l'inspiration ne pouvait se faire jour. Nos architectes étaient bien plus des géomètres excellents que des artistes, l'exécution se perfectionnait et la pensée se perdait. A force de chercher l'imitation de la nature, la sculpture tombait dans la mièvrerie, dans la vulgarité; la laideur même devenait un sujet d'étude, comme se trouvant dans la nature. Mais croyez-vous que nous ayons attendu les guerres d'Italie pour tenter de sortir de cette voie funeste? Oh! que non point! En architecture, ne voyez-vous pas, dès le temps de Charles V (je parle des bonnes choses et non de ces édifices de pacotille comme on en construit en tout temps), des efforts hardis, des tendances à adopter des dispositions plus larges? Ne trouvez-vous pas, dans les restes du château de Vincennes, de la grandeur, une certaine noblesse calme qu'on avait perdue vers le commencement du XIVe siècle? Et, un peu plus tard, Louis d'Orléans n'avait-il pas élevé à Coucy, à Pierrefonds et à la Ferté-Milon, des habitations qui présentent déjà tous les caractères de ce que vous appelez la renaissance, si ce n'est que les constructions de ces châteaux sont bien mieux conçues et surtout beaucoup mieux exécutées que celles du temps de Louis XII ou de François Ier? La sculpture du château de Pierrefonds n'est-elle pas large, grasse, monumentale, qualités qui manquent à celle des XIVe et XVIe siècles? Vous rappellerai-je l'ancien hôtel de ville d'Orléans, dont la construction de 1442 semblerait être élevée par l'architecte de Louis XII, qui refit une partie du château de Blois, soixante ans plus tard? J'oserai même assurer que la maison de ville d'Orléans s'éloigne plus des formes gothiques que le palais de Blois. A Beaugency, même singularité. Ces princes de la maison de Valois étaient, il est vrai, de grands amateurs des arts. Mais cette architecture des Valois du XVe siècle ressemble-t-elle à l'architecture italienne d'aucune époque? Certes non, pas plus, du reste, que celle des châteaux de Blois, d'Amboise, d'Azay-le-Rideau, de Chenonceaux, de Chambord, et même d'Écouen, de Tanlay et du Louvre...

Nos artistes (avant l'époque moderne s'entend) avaient le tort d'être modestes, ils pensaient que leurs œuvres parleraient pour eux et qu'il importerait assez peu à la postérité de savoir si leurs palais, leurs églises,

leurs statues, étaient l'œuvre de Jean ou de Pierre. Travaillant en commun sous une exacte discipline (discipline imposée par l'intelligence), ils croyaient que l'œuvre commune serait toujours comprise comme l'expression d'une grande pensée; que les efforts, non de l'artiste isolé, mais d'un peuple d'artistes unis, seraient appréciés, et ne supposaient pas que la plus médiocre statue italienne, parce qu'elle serait signée de quelque méchant sculpteur, serait un jour préférée à leurs œuvres, uniquement à cause de ce nom attaché à sa base. Dès l'époque où j'étais à Rome, cet amour aveugle de l'artiste isolé, pour son œuvre, perçait déjà parmi les quelques malheureux tailleurs de marbre qui brisaient les plus beaux morceaux de l'antiquité pour élever leurs tristes monuments. Tandis que je ne pouvais me lasser d'admirer les thermes de Caracalla, encore entiers, ou peu s'en faut, vers la fin du XIIIe siècle, je me souviens, qu'un maçon qui reconstruisait en grande partie la basilique de Saint-Jean-de-Latran, venait de temps en temps prendre une colonne et son chapiteau dans l'édifice des empereurs. En ma qualité de mort, je ne pouvais rien dire, et eussé-je été vivant, qu'aurais-je pu faire? Mais le cœur me saignait. A quelque temps de là, je vis ce drôle qui expliquait en termes pompeux, à des étrangers ébahis, l'admirable effet de la nef de son église dont les colonnades majestueuses effaçaient les plus belles œuvres de l'antiquité. Voire! ces colonnes, je les avais vu arracher une à une, et le maçon n'avait eu qu'à les dresser et à les surmonter d'arcades en briques volées aussi, mais mal posées, mal ciutrées, et surmontées d'un grand vilain mur plat percé de petites fenêtres, comme on en faisait chez nous dans les villages au XIe siècle. Rien n'est tel que se vanter soi-même, on s'y prend mieux que ne peut le faire l'ami le plus sincère; ce moyen réussit toujours, aujourd'hui comme de mon temps; or les artistes italiens se sont toujours vantés outre mesure, on les a crus et on les croit encore sur parole; c'est bien fait, cela nous prouve que nous étions des sots de nous fier à notre art plutôt qu'à nous-mêmes, à moins que l'heure de la justice ne sonne quelque jour, ce dont, en bon chrétien, je ne désespère pas. Ne croyez pas que je plaisante. Supposez, par exemple, que sous quelques-unes des trente et une statues colossales qui décorent les ébrasements des trois portes principales de Notre-Dame de Reims (statues parmi lesquelles on peut largement en compter vingt comme très-bonnes); supposez, dis-je, qu'on ait écrit quelques noms : Jean Aubry, Jacques Champier, et qu'on se soit plu à raconter à tout visiteur, depuis le XIIIe siècle, que les statues de Jean Aubry et de Jacques Champier, ont paru si belles, si merveilleuses lorsqu'elles sortirent de l'atelier, que le peuple de Reims voulut les transporter jusqu'à la cathédrale, en les entou-

rant de fleurs, et au son des instruments; les statues de Jean Aubry et de Jacques Champier seraient connues de toute l'Europe, c'est à qui en aurait des réductions; ce serait une honte de ne les pas admirer pour peu qu'on voulût passer pour un homme de goût. Ainsi va le monde; il n'y a que les vrais artistes qui aiment les œuvres d'art indépendamment du rang qu'on leur a fait, qui ne voient dans ces œuvres que la pensée et l'exécution, non les titres de noblesse, et les vrais artistes ne sont pas communs.

Nos œuvres sont roturières, elles sont sorties du peuple et sont restées peuple, nos statuaires, nos architectes, nos peintres, s'appellent Légion; ils n'ont fait tous que donner une forme, un appui visible à une grande pensée d'émancipation intellectuelle, qui commence vers la fin du XIIe siècle pour ne pas s'arrêter un seul jour dans sa marche. La Renaissance commence à poindre en France à l'heure où l'on jure la première commune. Quand un peuple est réellement un peuple, c'est-à-dire qu'il est réuni par des liens de race, par des traditions, par des intérêts et des malheurs communs, chaque individu, chaque société, chaque siècle même, ne sait trop qui le pousse et où il va; mais examinez de loin ces actes divers quelquefois en apparence, et vous voyez qu'ils concourent, suivant une logique impérieuse, vers un seul but que Dieu leur a marqué. Nous avons été les éclaireurs de la Renaissance; nous n'en savions rien; soit : mais je me souviens qu'en ce qui me concerne, lorsque je travaillais devant ma table ou que je suivais mes ouvriers sur mon chantier, ce qui me poussait, ce n'était pas l'idée d'accumuler d'une certaine façon un certain nombre de pierres de taille, mais bien une sorte de désir jamais assouvi de laisser sur la pierre une pensée, de la rendre comme intelligible, de lui communiquer la vie, l'action, de créer une chose qui pût dire toujours nos travaux, nos recherches, nos espérances.... Mais il est tard, nous reprendrons ce discours une autre fois.

Croyez, mon confrère, qu'on se fait de votre temps sur la renaissance des arts, de singulières illusions, et notamment touchant l'influence qu'a pu prendre l'Italie sur cette partie de l'Occident. L'Italie (en fait d'art s'entend) n'a jamais fait chez nous qu'embrouiller les affaires; elle a été pour nous la maîtresse qui vient s'imposer dans le ménage et tout brouiller, et qui finit par ruiner la famille, sans en devenir plus riche pour cela.

Tenez, lisez ce petit livre, si vous ne le connaissez déjà; il est singulièrement instructif quoiqu'il ait été écrit longtemps après la Renaissance, et je reviendrai vous voir. » En disant cela, l'ombre de Villard laissa sur ma table un petit volume relié en veau, et disparut.

E. VIOLLET-LE-DUC.

LES FAÏENCES DE HENRI II

Voici le phénix et le sphinx de la curiosité. Posséder une *faïence de Henri II* est le souhait de tous les collectionneurs; en découvrir une nouvelle est le rêve de plusieurs; et j'en connais qui depuis dix ans ont dépensé, à la poursuite de ce rêve, plus d'argent qu'il n'en faudrait pour acquérir une seule pièce de la collection, même au prix exorbitant qu'elles atteignent dans les ventes. Mais avant d'aller plus loin, qu'est-ce qu'une *faïence de Henri II?*

On appelle ainsi certaines pièces d'un fort petit volume : coupes, flambeaux, aiguières, biberons, salières, pieds de croix, qui se trouvent en France dans les collections publiques du Louvre, de Cluny et de Sèvres et dans des cabinets particuliers; en Angleterre, chez deux ou trois amateurs. Elles sont en faïence, dite *caillouiage*, blanche, enduite d'une engobe incolore et transparente sur laquelle se détachent des arabesques faites par décalcage ou par incrustation, et des ornements de plein relief appliqués après coup. Comme quelques-unes portent le monogramme de Henri II, le D double inscrit dans l'H, et les trois croissants, et proviennent évidemment d'un service ayant appartenu à ce prince, l'usage a prévalu de leur attribuer à toutes la même destination, et le nom leur en est resté.

Dans son *Traité des arts céramiques*, M. Brongniart donne les renseignements suivants sur la composition chimique de cette faïence :

« Les pièces sont minces et légères; la pâte est fine, très-blanche, peu « dure, absorbante. Quelques figures d'animaux, d'un jaune d'ocre extérieurement, ont une pâte légèrement rosâtre.

« Le vernis, assez également étendu et très-glacé, est cependant fort « mince. Il est un peu jaunâtre ; enfin il est transparent.

« La couleur dominante des ornements est le jaune d'ocre foncé ; mais « ce n'est pas la seule. On y voit du vert, du violet, du noir, du bleu, « et plus rarement un rouge assez semblable à celui qu'on appelle en « Angleterre *pink colour*, couleur d'œillet.

« Cette poterie a été analysée par M. Salvetat. Il a trouvé la pâte « composée :

« De silicium.....	59 parties.
« D'aluminium.....	40,24
	99,24

« Point de chaux, point de magnésie, une trace de fer.

« C'est, comme on le voit, une véritable faïence fine, un vrai « cailloutage tout à fait exempt de chaux. Cuite au grand feu de por- « celaine, cette pâte conserve ses arêtes les plus déliées, et reste d'un « blanc pur.

« Voilà donc une faïence fine d'une très-belle pâte, très-bien carac- « térisée, évidemment faite en France dans le milieu du XVIe siècle, et par « conséquent bien antérieure au premier essai de la faïence fine anglaise, « en le reportant même à 1680, et à plus forte raison aux *earthen ware*, « *cream colour* et *queen ware* de Wedgwood, qui datent des premières « années du XVIIIe siècle [1]. »

J'ajouterai à ces détails techniques quelques remarques qu'un examen attentif m'a fait découvrir. Dans le couvercle brisé du musée de Sèvres, la première terre est une véritable terre de pipe. La face destinée à recevoir la seconde couche, est gravée à losanges destinés à faire mieux adhérer cette seconde couche, qui elle-même est d'une terre plus fine, et se compose de trois enduits successifs très-minces et parfaitement reconnaissables. Dans la coupe du Louvre, dont la patte est écornée, la terre n'est pas même blanchie par la cuisson : c'est de l'argile assez grossièrement préparée. La seconde couche est moins épaisse que celle du couvercle de Sèvres, à ce point que les entailles des arabesques ont laissé une trace bien visible sur le moule.

Antérieurement au travail de M. Brongniart, un excellent article de M. Pottier, de Rouen, inséré dans le recueil de Willemin, avait déjà résumé tout ce que l'on savait alors sur les faïences de Henri II, et reste

1. *Traité des arts céramiques*, par Al. Brongniart. Paris, 1844, t. II, p. 167.

encore le document le plus intéressant à lire sur cette énigme. Voici la version de M. Pottier sur les procédés de fabrication de cette faïence. « La pâte argileuse avec laquelle on a modelé ces faïences est une véri- « table *terre de pipe* entièrement blanche (nous venons de voir que cette « assertion n'est pas rigoureusement exacte). C'est sur le fond même de « la terre que se détache le lacis d'ornements colorés qui forme la prin- « cipale décoration de ces vases. Mais c'est ici qu'apparaît la différence la « plus profondément tranchée qui distingue cette fabrication de toutes « celles qu'on essaierait en vain de lui comparer. Ces ornements, d'une « finesse et d'une netteté merveilleuses, au lieu d'être tracés au pinceau, « sont incontestablement imprimés, soit superficiellement, par l'opération « du décalcage, procédé si fréquemment employé de nos jours, soit par « incrustation, à l'aide de matrices et de roulettes en relief, comme l'ont « conclu quelques bons observateurs qui ont eu l'occasion de soumettre à « un examen approfondi les parties fragmentées des produits de cette « fabrication. Enfin, dernière particularité distinctive, tandis que les « poteries de Palissy et de ses imitateurs ne se composent que de reliefs « richement colorés, sans mélange de plate peinture, tandis que les pièces « de vaisselle italienne ne comportent guère, au contraire, que des sur- « faces peintes sans mélange de parties en relief; les vases dont nous « cherchons l'origine présentent la réunion des deux systèmes; et des « ornements de haut relief, tels que des moulures, des consoles, des mas- « carons, et même de petites figures entières s'y marient agréablement « aux fonds empreints d'élégantes arabesques. De telle sorte qu'en voyant « ces délicieuses compositions, traitées avec un fini si exquis dans toutes « leurs parties, on ne peut s'empêcher de les comparer aux pièces d'orfé- « vrerie de la même époque, repoussées, ciselées et niellées[1]. »

Mais ce qui surtout doit nous intéresser, c'est l'art merveilleux qui a présidé à la composition de ces petits chefs-d'œuvre. Les formes en sont d'un galbe charmant et d'une proportion parfaite. Les couleurs des reliefs sont ménagées de façon à réveiller l'uniformité de la teinte générale et à lui donner du piquant. Mais le goût des arabesques qui enroulent leur lacis autour de la panse des aiguières ou du fût des chandeliers, qui tapissent la vasque et les flancs des coupes, est ce que l'on doit le plus admirer. Les carrelages arabes ou les magnifiques reliures que Grolier et Maioli mettaient à leurs livres, n'offrent rien de plus délicat ni de plus ingénieux.

1. *Les Monuments français inédits*, par Willemin et Pottier. Paris, 1839, t. II, p. 66. — Lire aussi la courte et substantielle notice que M. Labarte a consacrée à ces faïences, dans l'*Introduction* du catalogue de la collection Debruge-Duménil. (P. 305.)

Ces arabesques, je l'ai déjà dit, ne sont pas peintes mais obtenues au moyen de deux procédés assez curieux : tantôt le premier vernis, une fois posé, a été enlevé avec une pointe extrêmement légère, et dans le creux laissé par cette entaille on a coulé un émail d'une couleur différente qui, à la cuisson, a adhéré et fait corps avec l'enduit (*la couverte*) qui couvre toute la pièce ; c'est de l'incrustation proprement dite, ce que dans l'art de l'émaillerie on appelle *le champlevage*. Tantôt l'artiste, trouvant sans doute le procédé du champlevage trop long, a imprimé sur la pâte de son moule, encore sensible, un quart de cercle chargé des arabesques dessinées préalablement, et a recommencé quatre fois cette opération jusqu'à ce que le cercle entier de la vasque fût couvert d'ornements. C'est le procédé du *fixé*. La cuisson a déjeté un peu les points de repère de ces quatre segments, et a empêché les entrelacs de concorder parfaitement entre eux. Cette inégalité est très-sensible dans la vasque de la coupe du Louvre reproduite par notre gravure, et dans celle de M. Hutteau d'Origny dont nous donnons plus loin la description.

D'où proviennent ces bijoux de la céramique ? Quel est leur auteur ? A quelle époque ont-ils été fabriqués ? A qui étaient-ils destinés ? Quel était leur usage ? Telles sont les questions que soulèvent les faïences de Henri II, questions dont la solution n'a pas encore été trouvée, malgré de patientes investigations. Le champ des conjectures est donc ouvert, et nous devons nous borner à résumer les plus probables.

Les trente-six pièces de faïence de Henri II connues dans les collections publiques, ou particulières, ont toutes été trouvées en France. M. Brongniart prétend, il est vrai, que deux ou trois viennent d'Espagne et d'Italie ; mais comme il ne spécifie pas lesquelles, et que, malgré toutes mes recherches, je n'ai pu être plus heureux, il me paraît prudent, jusqu'à plus ample informé, de ne pas tenir compte de cette assertion. Le nid, comme disent les curieux, paraît être placé entre Tours, Saumur et Thouars. Plusieurs (dix ou douze) viennent directement de Tours. Elles portent toutes soit les armes de France, soit les chiffres de Henri II et de Diane de Poitiers. On pourrait donc supposer qu'elles faisaient primitivement partie du mobilier de Diane de Poitiers à Chenonceaux et plus tard à Chaumont-sur-Loire, et qu'après la mort de la grande sénéchale de Normandie (1566), elles auraient été dispersées dans le pays environnant et retrouvées, trois cents ans après, par la main fureteuse des collectionneurs. En continuant encore de parcourir le champ des suppositions, on peut croire que les ouvriers de toute sorte appelés à contribuer à l'érection du château de Chambord, auront continué à exercer leur industrie dans le pays blaisois et dans la Touraine, et que l'un d'eux aura créé cette industrie, étouffée après

quelques années d'existence, par le succès des faïences de Palissy [1].

Quel était cet ouvrier ? Ici un silence complet qu'aucun document n'est encore venu rompre. Cependant l'examen attentif des pièces, de leur forme, des reliefs qui les couvrent, des arabesques qui les décorent, de la finesse et de la précision sculpturale qui les distinguent entre tous les produits de la céramique, et qui sont plutôt du domaine de l'orfévrerie, donne du poids à l'opinion généralement accréditée, qu'elles sont l'œuvre de quelque ouvrier bijoutier venu d'Italie en France à la suite des artisans appelés par François Ier pour décorer Fontainebleau [2]; et qui, manquant de travail et voyant le succès des émaux de Limoges, aura, lui aussi, voulu faire de l'émaillerie, et, puisant des ressources dans son originalité, aura associé la ciselure à la céramique et créé ces merveilleuses petites énigmes.

M. Delange, dans sa notice sur Jérôme della Robbia, a émis l'hypothèse, que ces pièces pourraient être attribuées à cet artiste italien, et se fonde, pour la défendre, sur ce que la grande aiguière achetée à la vente Odiot, et figurant actuellement dans la collection Maniac (voir le catalogue), « offrait sur sa panse la lettre G répétée plus de cent fois au milieu d'entrelacs, comme l'H initiale du nom de Henri II sur le flambeau appartenant à M. Préaux. » Mais M. le comte de Laborde a renversé cette hypothèse, en faisant observer que le G majuscule répété sur le vase de M. Maniac s'adresse au premier possesseur, comme l'H initiale du flambeau de M. Préaux est étrangère au nom de Jérôme della Robbia [3]. M. Barbet de Jouy, dans son travail si complet et si précis sur les della Robbia, ne parle même pas de cette hypothèse, et, à défaut d'autres preuves, son silence serait très-significatif dans la question.

De toutes les pièces que j'ai pu voir, une seule offre une marque distincte : c'est un plateau rond, gaudronné à l'intérieur, qui a figuré à la vente d'Espaulart (mai 1857, n° 3 du catalogue), et dont le revers porte

1. Le fils de l'habile potier de Tours, M. Avisseau, dont le nom est bien connu, a tenté tout dernièrement de faire refleurir cette branche de la céramique que je considère comme essentiellement tourangelle. Certaines pièces que j'ai pu voir chez divers amateurs de Tours, MM. Alfred Mame, Roux, sans faire oublier les originaux, prouvent cependant que cette gracieuse industrie pourrait être appliquée avec bonheur à une foule de petits meubles d'un usage journalier : coupes de cheminées, pots à lait, boîtes et coffrets de toute sorte. Je crois que ces essais, poussés avec persévérance par M. Avisseau, obtiendraient un légitime succès.

2. Je ne discute pas l'influence italienne qui est bien évidente dans la décoration, l'ornementation et la forme même des *faïences de Henri II*.

3. *Le Château du bois de Boulogne*, par le comte de Laborde, p. 14. Note.

UNE DES FAÏENCES DE HENRI II

Musée du Louvre.

ce chiffre : Est-ce un monogramme formé de signes alphabétiques ? Et alors est-ce celui de l'auteur? Est-ce celui de la fabrique? Est-ce un signe arbitraire formé de traits sans signification? Je le donne tel que M. d'Espaulart a bien voulu le relever pour moi. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce signe n'est pas dû au hasard. Il est creusé au moule dans la pâte avant la cuisson.

L'époque de la fabrication des *faïences de Henri II* est moins difficile à préciser. Une seule de ces pièces portant la salamandre de François Ier (collection Geo. Field), et le plus grand nombre offrant le chiffre de Henri II et le triple croissant de Diane, on doit supposer que les premiers essais de l'artiste inconnu remontent aux dernières années du règne de François Ier, mort en 1547. D'un autre côté, Palissy avait trouvé le secret de ses émaux dès 1555; et le succès commença à les accueillir vers 1557. La mode s'en mêla bientôt, et il est peu probable qu'avec son engouement exclusif, elle ait permis aux deux fabriques de travailler conjointement. On ne doit donc pas être loin de la vérité en plaçant la fabrication des faïences de Henri II dans les douze années comprises entre 1545 et 1557.

Henri II n'a pas été seul à posséder ces faïences. Nous venons de voir qu'une d'entre elles portait la salamandre de François Ier. Un vidercome qui, du cabinet de M. le marquis de Talhouet, a passé dans celui de M. de Rothschild, offre les alérions des Montmorency répétés plusieurs fois. La coupe du Musée de Cluny représente, au centre de sa vasque, un écusson chargé de neuf anneaux ou besants placés trois par trois, qui sont les armoiries des Malestroit. La désignation de *faïences de Henri II*, que l'usage a fait prévaloir, n'est donc pas rigoureusement exacte. Le roi protégeait évidemment l'artiste; et les seigneurs qui l'entouraient, en lui faisant des commandes, auront saisi cette occasion de faire leur cour au goût du maître.

Je ne crois pas que ces pièces aient beaucoup servi. Comme les majoliques, comme les émaux de Limoges, comme plus tard ceux de Palissy, elles étaient évidemment destinées à orner la table dans des festins d'apparat, et à faire l'office des surtouts modernes. Elles ne devaient voir le jour qu'à de certaines occasions assez rares, et le reste du temps elles occupaient, dans les bahuts ou dressoirs, la place de la vaisselle plate de nos jours. C'est pourquoi, malgré leur fragilité, il a pu en arriver relativement un aussi grand nombre jusqu'à nous. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'aucun des inventaires du XVIe siècle, aucun des nombreux catalogues de vente du XVIIIe siècle n'en fait mention. La révélation de leur existence, sauf celle du cabinet Walpole, maintenant dans le cabinet Rothschild de Londres, ne remonte pas à plus de trente ans. Le mystère qui les enveloppe

encore est donc facile à comprendre. Les archéologues n'ont pas eu le temps de réunir des documents et de les éclairer l'un par l'autre. Ma tâche, dans ce travail, devait par conséquent se borner à résumer ces documents sans rien affirmer. C'est ce que je me suis efforcé de faire.

Je crois, du reste, que le catalogue suivant, quelque succinct qu'il soit, est encore plus utile que tout ce que je pourrais dire sur ce sujet.

CATALOGUE DES FAIENCES DE HENRI II.

Musée du Louvre.

1. *Coupe.* Haut., 0,15; larg. de la vasque, 0,14.

Sous la vasque, et se rattachant au pied, trois figures de chimères dont les ailes sont légèrement teintées de vert, et auxquelles correspondent, — rattachant le pied à la patte, — trois volutes ornées de mascarons grotesques en relief. Ces figures de chimères ont beaucoup d'analogie avec celles des tassettes des brassards de l'armure de Henri II, au Musée des Souverains.

La vasque est ornée à l'extérieur, et à l'intérieur, d'arabesques d'un goût extrêmement pur et délicat. Les principales sont teintées en gris brun très-pâle et bordées d'un filet noir. Sur le bord extérieur, les arabesques sont réunies les unes aux autres par des étoffes et des branches teintées en vert et en bleu. Au milieu de la vasque, les trois croissants de Diane de Poitiers. Le pied est divisé en petits compartiments rayonnants, séparés par des filets en relief s'ouvrant en forme d'ogive à leur extrémité. Quelques cassures.

Le vernis de la vasque offre des reflets légèrement métalliques.

Vient de la collection Révoil, achetée par l'administration, en 1828.

2. *Salière en forme de trépied.* Haut., 0,17; larg., 0,08.

Chacun des angles du trépied se termine par une colonne corinthienne cannelée dans sa partie supérieure et dont l'extrémité inférieure est légèrement teintée en vert. La base est d'un beau bleu, ainsi que le dé surmontant les chapiteaux. Les entre-colonnements sont disposés en niche cintrée. L'archivolte de la niche teintée en vert. Chaque niche est occupée par une figure assise, complétement nue. Les figures portent un collier sur la poitrine, indiqué par de petits anneaux bruns.

Toutes les arabesques se composent d'entrelacs brun clair, café au lait et marron foncé, dont les enroulements rappellent un peu l'ornementation arabe. Quelques reflets métalliques. Cette pièce est moins délicate

que les autres, et peut faire présumer qu'elle date des débuts de l'artiste. Collection Révoil.

3. *Coupe à pied et à couvercle ou hanap.* Haut., 0,23. Diamètre de la vasque, 0,14.

Le couvercle est chargé d'entrelacs jaunâtres bordés de noir.

Les entrelacs de la vasque sont jaunâtres bordés de rouge. Au fond, l'écu de France, surmonté d'une couronne fermée et entourée du collier de l'ordre de Saint-Michel.

Les ornements du pied sont en relief, les entrelacs rougeâtres. Volutes en relief, bleues.

L'intérieur de la vasque a été modelé au marteau ou au pouce, mais avec une telle régularité que ces dépressions sont devenues un ornement en forme d'alvéoles.

4. *Vase à goulot ou biberon.* Haut., 0,21.

Il est surmonté d'une anse à trois lobes, formant par le fait deux anses et une poignée. Cette poignée porte l'écu de France aux deux points où elle se raccorde à l'orifice et au sommet. Le vase est fermé par un couvercle plat, s'ouvrant à charnière en deux parties égales.

La panse est chargée d'ornements noirâtres. Au milieu, portant sur le goulot et sur la vasque, un crucifix en plein relief que le malade baisait avant de boire. Les trois branches de la croix sont terminées par des fleurs de lis émaillées en noir. Au bas, l'écu de France. La base du biberon est accompagnée de quatre têtes, dont une de mort, placée immédiatement sous le crucifix.

5. *Salière.* Haut. 0,15.

Elle est triangulaire, à pans coupés, en forme de trépied de candélabre. Fond blanc, ornements noirs. Sur les pans coupés, des enfants de plein relief appuyés sur l'écu de France dont la couronne n'est pas fermée.

Sur les trois faces et au fond d'un encadrement légèrement profilé, trois têtes de satyres d'après l'antique, tenant un anneau dans la forme de ceux du XVIe siècle, avec émail vert figurant une émeraude cabochon.

La partie supérieure, de forme ronde, offre sur son pourtour l'écu de France répété douze fois. Le creux de la salière représente un pélican nourrissant ses petits.

6. *Salière.* Haut. 0,11.

Forme pentagone. Ornements noirs sur une teinte jaunâtre. Les côtés à ouverture en ceintre très-allongé, laissant voir à l'intérieur un groupe de trois figurines d'enfants en ronde bosse. Six pilastres aux angles, émaillés vert. Sur le socle de la base, au-dessous des ouvertures, des mascarons.

VASQUE DE LA COUPE EN FAÏENCE DE HENRI II

Musée du Louvre.

Au fond de la salière, le triple croissant de Diane de Poitiers entouré d'une couronne de feuillage.

7. *Salière.* Haut. 0,09.

Forme hexagone. Ornements rougeâtres. Les côtés sont à ouvertures disposées en carré long. Aux angles, des pilastres émaillés vert et bleu, terminés à leur partie inférieure par des mascarons représentant des têtes de lions.

Il y avait à l'intérieur un groupe semblable à celui de la pièce précédente. On en reconnaît la marque des pieds encore très-visible.

Ces pièces, depuis le n° 3 inclusivement, faisaient partie de la collection Sauvageot, acquise en 1856 par le musée du Louvre.

Musée de Cluny.

1. *Coupe à couvercle.* Haut. 0,22. Diam. de la vasque 0.17.

Arabesques de couleur marron noir.

Le pied n'est pas d'une forme très-élégante. La partie qui soutient la vasque est ornée de six têtes d'anges ailés en relief, de couleur verdâtre noir. Au-dessous, un cercle de feuilles de trèfle.

L'intérieur de la vasque est légèrement modelé en alvéoles symétriques, comme la coupe du Louvre n° 3. Au milieu, un écusson à neuf besants ou anneaux placés 3, 3 et 3, et entouré d'une couronne de feuillage brun rouge. Le couvercle est chargé à l'extérieur d'arabesques disposées dans des zones concentriques. Le bouton est blanc, orné de quatre têtes de lions et terminé par deux têtes de lions adossées.

Reflets métalliques.

Cette pièce fut trouvée à Tours, dans un couvent de religieuses, par M. Thoré, et acquise par M. Dusommerard, au prix de 700 fr.

Musée de Sèvres.

1. *Coupe ronde à couvercle.* Haut. 0,20. Diam. de la vasque 0,18.

Entrelacs brun noir. Sur la patte, des reliefs bleus de même forme que ceux verts du couvercle. Ils s'ouvrent en ogive à leur extrémité.

A l'intérieur de la vasque, les armes de France et le collier de Saint-Michel surmontés d'une couronne ducale non fermée.

Reflets légèrement métalliques. Cette coupe est gravée en couleur dans l'*Album du Musée céramique de Sèvres*, par M. Riocreux.

2. *Couvercle ovale.*

Entrelacs brun marron. Filets doubles en relief, formant séparation et colorés en vert. Le bouton du couvercle est formé par un lion jaune

roux auquel la tête manque. Deux têtes de mascarons en relief, la gueule ouverte. Quelques cassures.

Collection Rattier [1].

1. *Salière.* Haut. 0,14.

Forme triangulaire. Chacune de ses faces figure un portique à entablement et fronton; aux angles qui forment le socle, trois mascarons chimériques supportent trois termes à têtes de satyres barbus, qui sont eux-mêmes surmontés de trois têtes de béliers modelés en ronde bosse; la partie supérieure porte la salière.

Cette belle pièce est couverte, dans toutes ses parties, d'ornements très-fins, noirs et bruns, incrustés sur fond émaillé blanc, parmi lesquels se trouvent le monogramme du Christ, les trois croissants de Diane de Poitiers et la lettre H, chiffre de Henri II [2]. Quelques parties sont rehaussées de couleurs variées.

Vendue 12,600 fr. et rachetée depuis au prix de 16,000, m'a-t-on assuré, par Mme la baronne d'Yvon.

2. *Autre salière.* Haut. 0,14.

Forme triangulaire. Chacune de ses faces figure un portique à deux colonnes cannelées et détachées; au fond dudit portique se trouve une croisée gothique à ornements et à arêtes en relief; aux angles qui forment le socle, trois mufles de lions sont surmontés de termes à têtes barbues posées sur des embases à ogives; trois têtes de béliers en ronde bosse complètent l'ornementation des angles; la partie supérieure porte la salière, ornée à son centre des lettres H et D entrelacées. Cette pièce est couverte, dans toutes ses parties, d'ornements très-fins, noirs et bruns, incrustés sur fond émaillé blanc. Quelques parties sont rehaussées de couleurs variées. Vendue 6,300 fr.

3. *Salière.* Haut. 0,095.

Forme hexagone. Le soubassement est orné de mascarons en haut relief; chacun des angles du corps de la salière est formé d'une colonne cannelée, à médaillon au monogramme de Jésus; chacune de ses faces a

1. La vente de la collection de M. Rattier a eu lieu les 21, 22, 23 et 24 mars 1859. Les indications que nous donnons sont celles du catalogue rédigé par M. Manheim, le savant expert qui a dirigé la vente.

2. Ce monogramme du Christ que l'on retrouve sur plusieurs pièces ne serait-il pas une indication que ces pièces ne faisaient pas partie d'un service de table, mais d'un surtout d'autel? Dans ce cas, ce que l'on considère comme des salières serait des pieds de croix ou des récipients à encens. C'est une opinion que je hasarde et que je ne veux nullement soutenir.

une ouverture carrée qui permet de voir, à l'intérieur de la pièce, un groupe de trois figurines accolées, modelées en ronde bosse et émaillées; le dessus est orné, à sa partie concave, ainsi que l'encadrement des ouvertures, d'ornements très-fins, incrustés en brun sur fond émaillé blanc. Quelques parties sont rehaussées de couleurs variées. Vendue 10,000 fr.

4. *Coupe ronde.* Haut. 0,11. Diam. 0,13.

Sur pied élevé, cantonné de trois consoles ornées de têtes de satyres et surmontées de coquilles émaillées en vert; le nœud enrichi de mufles de lions en relief. Elle est ornée d'arabesques émaillées en brun sur fond blanc, et porte, au centre de l'intérieur, les croissants de Diane de Poitiers entourés d'entrelacs. Collection Préaux, vendue 7,590 francs.

Collection de Pourtalès-Gorgier.

Biberon. Haut. 0,20.

« Terre blanche, émaillée de même couleur, fabrique du XVIe siècle.

« Vase de forme élevée, garni d'un goulot, de deux anses latérales et « d'une anse supérieure courbée en arc au-dessus de l'orifice qui est « fermé par deux demi-couvercles tournant sur eux-mêmes à charnière.

« Ce vase est presque entièrement décoré d'entrelacs très-délicate- « ment tracés, les uns en noir, les autres en jaune pâle, bordés de deux « lignes noires. Les seuls reliefs qu'il présente sont un petit épagneul « couché sur le haut de l'anse principale; deux petites coquilles servant « à soulever les demi-couvercles, un cartel chantourné appliqué au- « dessous du goulot, et, enfin, trois mascarons vus de face, employés à « orner la partie inférieure qui avoisine le piédouche.

« Sur la partie extérieure de chacune des petites anses, est répété « trois fois en ligne verticale, l'écusson de France surmonté d'une cou- « ronne fleuronnée; près de là, est répété quatre fois l'un des chiffres de « Diane de Poitiers, tandis qu'un autre chiffre occupe le centre du relief « dont il a été parlé. [1] »

Collection Hutteau d'Origny.

Coupe à couvercle. Haut. 0,23.

Pied à balustre d'une forme très-élégante dont les ornements sont bleus et verts. Des coquilles vertes; pas de têtes d'enfants.

1. Description des objets d'art de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier. N° 243. Paris, 1842.

Ce *biberon* a été gravé dans l'ouvrage de M. Dusommerard. *Album*, 7e *série*, *pl.* 34.

L'intérieur de la vasque a été modelé au pouce ou au marteau en forme d'alvéoles. Au fond, les triples croissants de Diane de Poitiers dans un écusson entouré d'une couronne de feuilles de lauriers verdâtres, rattachées par des rubans rougeâtres. Le couvercle a été cassé et réparé. Il ne porte aucun ornement à l'intérieur. Les arabesques de l'extérieur sont devenues, au feu de la réparation, rose pâle, de jaune roux qu'ils étaient.

Collection du prince Soltikoff.

1. *Aiguière.* Haut. 0,20.

Sur le col deux masques drapés. La panse, de forme ovoïde, est divisée en deux parties par une nervure ; dans la partie supérieure, un écusson renfermant une salamandre, et, de chaque côté de l'écusson, deux animaux de la même espèce allongés vers le col ; la partie inférieure est décorée de quatre figures de sphinx, une grenouille est posée à la naissance de l'anse : sur le pied, quatre masques barbus. Tous ces ornements sont exécutés en relief, et se détachent sur un lacis d'ornements jaunes, bordés de noir, inscrustés dans la pâte.

Cette pièce est l'une des premières productions de cette fabrication qui a commencé sous François Ier pour s'éteindre sous Henri II, sans qu'on connaisse encore l'artiste habile qui l'a dirigée ni le lieu où elle s'exerçait. Catalogue Debruge-Dumenil, n° 1169.

2. *Coupe de forme semi-ovoïde.* Haut. 0.13; diamètre 0.15.

Quatre masques, finement modelés en relief, sont également espacés sur le bord du vase; ils servent de point d'attache à des guirlandes de fruits qui retombent en festons sur la panse ; le fond est décoré d'un lacis d'ornements jaunâtres bordés de noir, incrustés dans la pâte.

Cette pièce est un beau fragment d'un vase de la plus belle époque de cette fabrication. Catalogue Debruge-Dumenil, n° 1170.

3. *Couvercle de vase.* Diam. 0,17.

Il provient de la même fabrique que les deux objets ci-dessus décrits. Quatre mufles de lions en relief décorent le bouton.

Les ornements incrustés dans la pâte sont de couleur rouge d'œillet. Catalogue Debruge-Duménil, n° 1171.

Collection de Rothschild de Paris.

Trois pièces : 1. *Vidercome* chargé des armes des Montmorency, qui provient de la collection de M. le marquis de Talhoüet, et qui, dit-on, a été payé 20,000 francs.

2. *Salière* portée sur trois colonnettes ornementales entre lesquelles

sont assises trois figurines. Décor polychrome, partie en relief, partie en incrustations.

3. *Coupe* non couverte, supportée par d'élégants pilastres; au fond de la vasque, l'écu de France couronné; sur le pourtour les salamandres en relief, colorées d'un vert assez vif.

Magnifique spécimen, payé 12,000 francs.

Collection du duc d'Uzès.

Deux pièces que je n'ai pu voir.

Collection de Mme de Lasayette, à Poitiers.

Un chandelier exactement semblable à celui gravé dans l'*Art au moyen âge* de Dusommerard, qui fait maintenant partie de la collection Rothschild de Londres.

Collection d'Espaulart, du Mans.

Une coupe ronde. Diam. 0,37.

L'intérieur est à gaudrons. Elle est en faïence fond blanc et dessins bruns incrustés; au centre, un blason entouré de mascarons, guirlandes de fruits, et rayons flamboyants; sur le rebord, trois mascarons de chérubins. Cette pièce, déjà si remarquable par la richesse de sa décoration, présente en outre l'intérêt d'une marque de fabrique qui manque absolument aux autres échantillons connus du même genre. Catalogue de la vente d'Espaulart, n° 3.

La vente de cette collection eut lieu les 7, 8 et 9 mai 1857, par les soins M. Manheim. Le plat que nous venons de citer a été adjugé au prix de 4,500 fr., et se trouve maintenant dans la collection Soltikoff.

Collection Rothschild de Londres.

1, *Chandelier*.

Les trois génies en ronde bosse qui ornent son pied tiennent des écussons, dont l'un est chargé du double D barré, caractéristique de l'époque de Henri II.

Vient de la collection Préaux.

Gravé dans *l'Art au moyen âge*, de Dusommerard, dans *Archæological*

Journal, dans la *Collection of pottery and porcelaine* de Joseph Marryat[1].

Exposé à Manchester en 1857 [2].

2. *Pot de forme conique*. Haut. 0,15. Plus étroit à la base qu'à la partie supérieure, garni d'un petit goulot et d'une anse formée d'un satyre, des nielles noires et jaunes décorent la panse, qui est légèrement renflée par places ; trois consoles le relient à un pied circulaire.

Exposé à Manchester [3].

3. *Coupe*. Haut. 0,10. Posée sur un pied décoré de filets et d'un nœud chargé de mascarons. Elle est décorée de nielles et de grands entrelacs, et porte, à l'intérieur, les trois croissants entrelacés timbrés de la couronne de France.

Exposée à Manchester [4].

4. *Grande aiguière à anse*. Venant de la collection Monville, où elle a été payée 2,300 francs. Elle en vaut largement 20,000 aujourd'hui.

Gravée dans Willemin et décrite par M. Pottier. (*Monuments Français inédits*. Tome II.)

5. *Aiguière plus petite*. Vient du cabinet Walpole.

Collection Maniac en Angleterre.

1. *Biberon*. Vient du cabinet Préaux. Gravé dans *l'Art au moyen âge*.
2. *Aiguière*. Vient de la vente Odiot. C'est celle sur la panse de

1. Ce bois a été gravé pour les *Annales Archéologiques* de M. Didron, auquel nous l'empruntons.
2. Voir les *Arts Industriels*, par Alfred Darcel.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

laquelle se trouve la lettre G répétée plusieurs fois, et dont parle M. Delange dans son travail sur les della Robbia.

Collection George Field, en Angleterre.

1. *Salière hexagone.* H. 0,10.

S'il faut voir un signe d'époque dans la Salamandre qui en décore le fond, cette pièce serait antérieure au chandelier et à la coupe de M. A. de Rothschild. Cette salière, semblable à celles que possède M. Sauvageot, est formée d'un soubassement orné de mascarons qui porte des pilastres séparant des panneaux à jour. Au-dessus, règne une corniche surmontée d'une doucine avec des coquilles sur les arêtes, un filet saillant et une seconde doucine en retraite. Au centre du massif à jour, et protégées par lui, se dressent trois figures adossées et les bras enlacés, qui semblent marcher en sens contraire.

Exposée à Manchester[1].

On m'assure, sans pouvoir me donner d'indications plus positives, qu'il en existe encore en Angleterre, dans des collections particulières, deux ou trois pièces : ce qui porterait à 36 ou 37 le nombre total des *faïences de Henri II*, dont l'existence est bien constatée.

Cte L. CLÉMENT DE RIS.

1. Voir les *Arts industriels*, par Alfred Darcel.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE WILLEMS

MEUBLES ANCIENS, ARMES, TAPISSERIES, FAÏENCES ET TABLEAUX

Si les milliers d'objets de toute grandeur, de toute forme, de tout usage, de toute provenance, qui se pressent chaque jour sur les tables de l'hôtel Drouot, sont des sujets d'étude sans cesse renaissants, les mille curieux qui viennent les examiner ou se les disputer, offrent aussi le spectacle le plus vivant et le plus varié. Chaque genre de collection, chaque salle de vente, on pourrait presque dire chaque commissaire-priseur, ont leur public particulier. Après la deuxième vente à laquelle vous aurez assisté, l'expert connaîtra vos goûts, vos tendances, vos faiblesses, mieux que vous-même, peut-être; et vous serez tout surpris de recevoir par la poste un catalogue bleu de ciel ou jaune-orange, qui forcera vos meilleures résolutions, par le mirage de ses promesses séduisantes. Les murs de vos appartements vous paraîtront dégarnis. Vous rêverez de tableaux, des dessins, des vitrines pleines de curiosités. Homme sage la veille, vous vous sentirez le lendemain la vocation de collectionneur, et vous viendrez grossir les rangs de tous les clients du marteau d'ivoire.

Les ventes des collections d'artistes sont les plus piquantes à observer. Les gens du monde sentent instinctivement qu'ils y trouveront des morceaux de choix, et les camarades du vendeur viennent y glaner quelques-unes de ces belles fantaisies qu'ils avaient amicalement convoitées sur les murs de l'atelier. La vente de *M. F. Villems* avait donc réuni un public d'élite. Les marchands y étaient peu nombreux, le brocanteur n'y apparaissait pas. En revanche, M. Meissonier bataillait bravement pour ravir une armure à M. de La Motte. M. Plassan arrachait un tapis de Venise à M. Stevens, et M. Gérôme enlevait un portrait de Largillière à la barbe de M. Baroilhet. Tout cela animait les enchères, leur donnait je ne sais quelle allure de bonhomie et d'intimité. Le rare et le curieux étaient délaissés pour le beau ou le gracieux, et l'émotion vraie se traduisait par d'innocentes et visibles enchères, au grand étonnement du crieur, rompu à toutes les dissimulations de la passion qui craint de se trahir.

Cette vente était dirigée par M. Roussel, et M. Boussaton en était le commissaire-priseur. C'est un peu à lui que nos lecteurs doivent s'en prendre, si nous ne la leur avons point signalée dans notre dernier numéro. Nous n'avons reçu le catalogue que tout récemment; mais nous espérons qu'il voudra bien à l'avenir avertir les lecteurs de la *Gazette* de ces ventes curieuses auxquelles il sait imprimer, par son activité, une allure très-personnelle.

Meuble à deux corps superposés, surmonté d'un fronton coupé, orné d'une statuette. Il

fermait à quatre vantaux, ornés de bas-reliefs représentant les quatre saisons dans des médaillons ovales, entourés de chimères et de rinceaux, très-finement exécutés, dans le goût de la Renaissance; il était orné de frises et de médaillons à sujets mythologiques, et enrichi d'incrustations de marbres fins. L'intérieur avait conservé sa garniture en étoffe du temps, 1230 fr.

Crédence de l'époque de Louis XIII, style flamand. La partie supérieure du meuble faisant retraite, fermait à deux vantaux ornés de moulures en ébène, d'arabesques et marqueterie de bois et de médaillons en nacre de perle; sur lesquels étaient gravées les figures de la *Prudence* et de la *Fortune;* sur les côtés, sur deux médaillons, également en nacre de perle, la *Justice* et *l'Espérance*. La corniche, ornée de modillons et d'arabesques en bois de couleur, et portant des inscriptions flamandes, était supportée par des colonnes d'ébène à chapiteaux corinthiens. La partie inférieure du meuble, ornée de colonnes cannelées et sculptées, se détachant aux angles, portait la date de 1615, 1440 fr. Il était, à nos yeux, bien inférieur au précédent, au moins comme goût. Mais M. Roussel possède une peinture qui lui donne une sorte d'intérêt historique. C'est un intérieur de salle à manger peint par Peter Neefs avec des figures par Palamèdes, et au fond de laquelle on distingue un buffet absolument semblable à celui-ci.

Fauteuil en bois sculpté, à colonnes torses, époque Louis XIV, couvert de cuir, 101 fr.

Grand miroir Louis XIII, à biseaux; le cadre en bois noir est richement décoré d'ornements en cuivre repoussé et découpé à jour, 190 fr. Les palmes qui dominaient dans cette ornementation semblaient indiquer qu'il avait été exécuté pour une veuve.

Échiquier en ébène, incrusté d'ivoire, style Louis XIII. Dans les plaques d'ivoire qui le décoraient on avait gravé à la pointe avec beaucoup de talent, les suites des figures de Callot, intitulées *Richesse et Pauvreté*, 620 fr.

Vase en cuivre jaune, formant fontaine; les anses sont formées par des figures de femmes, et la panse est ornée de mascarons. Il était accompagné d'un grand *bassin ovale* dont les anses se rattachaient à des mufles de lions. Travail italien du XVIIe siècle, 310 fr.

Deux grands *vases à fleurs*, en faïence de Nevers, décorés en camaïeu bleu, de paysages grotesques, 72 fr.

Cruche, en grès blanc de Flandre, décorée de médaillons avec bas-reliefs représentant *Josué* et *le Sacrifice d'Abraham*, 96 fr.

Coupe basse, en verre de Venise, ornée d'une bordure en émaux de couleur sur fond doré, d'une légèreté spécifique vraiment idéale, 47 fr.

Tapisserie de Flandre, rebaussée d'or et d'argent, représentant divers épisodes de la vie du Christ, avec riche encadrement de chérubins, de fleurs et de fruits. Hauteur 2^m98, largeur 3^m40, 300 fr.

Armure du temps de Henri IV, en fer poli; cuissards à tassettes, casque légèrement cannelé à visière et gantelets, le tout orné de clous en cuivre jaune, 365 fr. Elle portait sur la poitrine, les empreintes profondes de deux biscaïens, qui cependant n'avaient point traversé.

Pistolet à rouet, avec riches incrustations d'arabesques en fer, gravé et découpé. Il avait été exécuté par *Lazarino Cominazzo*, 110 fr.

Paire de pistolets, avec batteries ciselées et gravées; ornements en cuivre de *Gio. Bat. Juoni Courago*, 72 fr. Ils nous semblaient d'une forme très-élégante, et nous comprenons peu ce prix minime.

Casque saxon, en fer, décoré de bandes d'arabesques, gravées et dorées sur fond noir,

avec mascarons à mufle de lion, en cuivre, 241 fr. Sur l'un des côtés, on distinguait les épées croisées de Saxe, et sur l'autre, les armes de ce pays qui sont, si nous nous rappelons bien, fascées d'or et de sable, aux crancelins de sinople en bandes.

Épée espagnole à lame de Tolède, 345 fr. La garde, à panier, est ciselée et repercée à jour comme une véritable guipure de Venise.

Épée allemande, avec garde découpée à jour, 25 fr. Cette arme, du reste fort ordinaire, portait sur la lame, le nom de *Sahagom,* le célèbre fourbisseur.

Main gauche ou *dague,* dont le pommeau et la garde étaient incrustés d'ornements en argent, représentant une sorte de basilic, replié sur lui-même, et couronné d'une croix suisse, 72 fr. La fusée de cette dague était de l'époque, ce qui est fort rare, le bois qui en formait le dessous ayant été généralement pourri ou mangé par les vers.

Une statuette en buis, représentant la femme d'un électeur de Saxe. Elle soutient les plis de sa robe avec un geste plein d'élégance, et les longues tresses de ses cheveux pendent ou s'enroulent autour de ses bras, 560 fr. Fin travail allemand du XVIe siècle.

Un tapis de l'Inde, en velours rouge, brodé richement en argent doré, 300 fr.

Nous ne citerons parmi les quelques tableaux, qui étaient mis en vente, qu'un très-beau portrait de femme par *Largillière,* vendu 700 fr. C'était celui de la comtesse de *Saint-Hurien,* une de ces belles personnes au corsage emprisonné dans un étroit et haut corset de satin blanc à ramages d'or, aux cheveux blonds poudrés, aux yeux malicieux; moitié déesses, moitié mortelles, dont la bouche un peu grande, mais pleine d'esprit, faisait dire à Henri Heine « qu'il voyait dans les coins de ces lèvres frétiller la queue du diable. »

VENTE DE MÉDAILLES

La vente de deux collections réunies, de médailles romaines, grecques et italiennes, a rempli trois vacations dans le mois de novembre dernier. L'abondance des matières, dans nos précédents numéros, nous a forcé d'en retarder jusqu'à ce jour le compte rendu. M. Delbergue-Cormont en était le commissaire priseur et M. Hoffmann l'expert.

Nous citerons parmi les MÉDAILLES GRECQUES-GAULE. — *Imitations romaines.* Légende barbare. Tête barbare à g. (Marc Aurèle?) ℞. Légende barbare. Figure barbare assise, tenant un rameau; le tout dans un grènetis. AV. 7. Petit médaillon avec bélière, 56 fr. — GRÈCE. *Bruttium.* Tête diadémée de Neptune à g.; derrière, un trident. ℞. BPETTIΩN. Femme voilée assise sur un hippocampe, allant à d.; un petit Amour debout sur la queue du monstre, lançant un trait avec un arc; derrière, une fourmi. AV. 3. 281 fr.

MÉDAILLES ROMAINES. *Consulaires.* — *Agrippine jeune.* AGRIPPINAE. Buste diadémé d'Agrippine. ℞. TI. CLAVD. CAESAR. AVG. GERM. P. M. TRI. POT. P. P. Buste lauré de Claude. AV. 117 fr. — *Philippe fils.* M. IVL. PHILIPPVS. CAES. Tête nue à dr. ℞. PRINCIPI. IVVENT. L'empereur debout. AV. 240 fr. — *Hostilien.* C. VALENS. HOSTIL. MES. QVINTVS. AVG. Buste nu. ℞. PRINCIPI. IVVENTVTIS. L'empereur debout tenant une lance et un sceptre. AV. 560 fr. — *Licinius fils.* D. N. VAL. LICINIUS. NOB. Buste diadémé à dr. ℞. IOVI. CONSERVATORI. Jupiter debout tenant dans la main droite un globe surmonté de la Victoire et dans la gauche une haste : à ses pieds, un aigle; dans le champ N; à l'exergue SNNG.; AV. 219 fr. 50 c. Cette belle pièce était légèrement trouée au bord. — *Théodoric,* roi ostrogoth, D. N. ANASTASIVS P. F. AVG. Buste de face, une lance sur l'épaule droite. ℞. VICTORIA. AVGG. TRRI. en monog.; dans le champ, une Victoire debout tenant une croix; d'un côté RVM. en monog.; de l'autre, un astre; à l'exergue,

CONOB. 176 fr. Une pièce semblable à celle-ci a été décrite par M. Senkler dans la *Revue Numismatique*, 1847, PL. VII. 7. — Or.

MÉDAILLES ROMAINES. — *Autre collection.* — *Hadrien.* HADRIANVS. AVG. COS. IIII. Buste lauré à dr. ℞. BONO EVENTVI. Génie debout sacrifiant devant un autel. Æ 11. Médaillon inédit, 46 fr. — *Antonin.* ANTONINVS. AVG. PIVS, etc. Buste nu à dr. ℞. Le berger Faustulus; derrière lui, un figuier; devant, Romulus et Rémus allaités par la louve, sur un monticule, etc. Æ. 11. Médaillon inédit, 70 fr. — *Zénon Ier.* IMP. ZENO. FEL. en légende rétrograde. Tête à dr. ℞. INVICTA. ROMA. Victoire à dr. portant un trophée. S. C.; GB. Variété inédite, 64 fr.

MONNAIES ITALIENNES. — *Sicard.* SICARDVS. Buste de face. ℞. VICTOR. PRINCIP. Croix sur trois degrés, accostée de S. I.; au bas, CONOB.; sol et 1/2 sol d'or, 36 fr. — *J. Murat*[1]. GIOACCHIMO. NAPOLEONE. Tête à dr. ℞. REGNO. DELLE. DVE. SICILIE, en légende circulaire. ℞. dans le champ, 10 CENTESIME. 1815, en trois lignes. Essai très-rare, en bronze, 43 francs.

VENTE D'ESTAMPES

DE PORTRAITS, D'ORNEMENTS ET DE LIVRES A FIGURES

Nous renvoyons à l'un de nos prochains numéros le compte rendu général de la collection Latérade; M. Rochoux vient d'achever la vente de la quatrième et dernière partie. Les trois autres ont occupé l'hiver dernier de nombreuses vacations; mais nous avons cru devoir attendre qu'elles fussent entièrement terminées, pour exprimer quelques vues d'ensemble sur l'importance de ces réunions de pièces historiques, et dire aussi nos regrets de les voir disperser sans profit réel pour aucune de nos collections nationales.

Nous donnons aujourd'hui les principaux prix d'une autre collection, mise sur table par le même expert.

PIÈCES DIVERSES. — Abraham Bosse, *un Capitan mettant la main sur la garde de son épée;* derrière lui, la Mort, qui le menace d'une flèche, 23 fr. — École de Fontainebleau, *Mars et Vénus servis par les Grâces* (B. 52), Léon Daven, d'après *Luca Penni*, 25 fr. — *Deux Femmes portant un satyre lascif vers une femme nue, assise à gauche* (B. 67), Léon Daven, 41 fr. — *Le Jugement de Pâris,* belle composition, très-rare, 27 fr. — Étienne de la Belle. *Vues du Pont Neuf et de la Place royale*, belles épreuves avant le titre, 36 fr. — Janinet, d'après *Boucher, l'Amour rendant hommage à sa mère,* pièce en couleur, 25 fr. — Silvestre. *Vue des Porcherons, proche Paris*, petite pièce fort rare, 22 fr. — Aliamet, d'après *Watteau, the Bathers, les baigneurs*, pièce rare non décrite dans le catalogue *de Vèze*, 19 fr.

PORTRAITS. — Drevet d'après *Ch. Coypel, Adrienne Lecouvreur,* belle épreuve avant

1. Une légère erreur de typographie, qui s'est glissée dans notre dernier bulletin des ventes (page 361), la lettre *a* remplacée par la lettre *u*, nous a fait imprimer une singulière méprise historique. La pièce, à laquelle nous devons rendre son véritable titre de *roi Marat*, a dû être gravée, sous la Terreur. On n'en connaît jusqu'à ce jour que cette épreuve. Il est donc regrettable qu'elle ne soit pas entrée dans une de nos collections nationales.

l'*e* ajouté au mot *modèl*, 42 fr. — Jacques de Gheyn. *Hugo Grotius*, à l'âge de 15 ans. Il porte, suspendu au cou par une chaîne, un médaillon de Henri IV, 25 fr. — Lingée, d'après *Freudeberg*, *Mlle Raucourt*, 54 fr. — Et. de la Belle. *Montjoye Saint-Denis*, roi d'armes de France, 1er état avant le nom de l'artiste, 27 fr. — Lempereur, d'après *Watelet*, *Marguerite Lecomte*, avant toute lettre, 31 fr. — Nanteuil, *Ferdinand de Neuville*, évêque de Chartres (R. D. 204), 1er état, il en existe huit états postérieurs, 22 fr.

Ornements. — H. Aldegraver. *Modèle de poignard* (B. 270), 62 fr. — J. Boulle, quatre pièces très-rares d'une ornementation remarquable, 86 fr. — René Boivin, *Deux aiguières*, et *un vase* avec son couvercle, 41 fr. — École de Fontainebleau. *Cartouche ornementé*, signé *Migona 1544* (B. 126), 46 fr. — J. Lepautre, *Trophées*, *fontaines*, *plafonds*, *cheminées*, *lambris*, *cabinets*, *panneaux*, *etc.*, 91 pièces, 65 fr. — Germain de Saint-Aubin. *Essai de Papillonneries humaines : le Damier*, *le Duel*, *Ballet champêtre*, *Théâtre-Français*, *Théâtre-Italien*, *la Toilette*, 20 fr. Nous ne pouvons, à propos des spirituelles bambochades de ce prédécesseur de *J. J. Granville*, que renvoyer le lecteur au travail publié sur les trois frères *Saint-Aubin*, par MM. J. et E. de Goncourt. — Virgile Solis, ou au moins un artiste qui rappelle complétement son exécution. *Titre d'un ouvrage d'orfévrerie*, publié à Nuremberg, en 1551; ce titre, cintré dans le haut, représente, au milieu, Jupiter sur son aigle, et à gauche, la chute de Phaéton, 22 fr.; — *Flacon en forme de gourde*, dont chaque anse est formée par un animal fantastique, 50 fr.

Livres a figures. *Preces piæ*, manuscrit sur vélin du xve siecle, contenant 12 grandes miniatures avec arabesques et lettres capitales, en or et couleur; in-8° rel. mar. citron, 115 fr. — *La joyeuse et magnifique entrée de Mgr François, fils de France, frère unique du roy, duc de Brabant, Anjou, Alençon, etc., en sa ville d'Anvers*. Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin, 1582, in-folio, avec nombreuses planches, 22 fr. — *Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668*, avec 5 planches de Lepautre. A Paris, de *l'imprimerie Royale*, 1679. In-folio, rel. parchemin, 22 fr. — *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, par Dom Bernard de Montfaucon. Paris, 1722; *supplément* au livre de l'antiquité expliquée. Paris, 1724, 5 vol.; et *les Monuments de la monarchie française*, par le même. Paris, 1719, 5 vol. rel. veau, 570 fr. — *Livre de fragments d'architecture*, dessinés à Rome d'après les plus beaux monuments, par G. M. Oppenort; *suites d'architectures*, par le même, 1 vol. in-4° broché. Paris, chez Huquier, recueil contenant 168 pl. imprimées au recto et au verso, 112 fr. — *Éléments d'orfévrerie*, divisés en deux parties de 50 feuilles chacune, composées par Pierre Germain, marchand orfévre joaillier. Paris, 1748, 2 vol. in-4° rel. veau, contenant 100 pl. avec 8 pièces d'orfévrerie ajoutées, et faisant partie d'une suite très-rare, 96 fr. — *Iconologie historique*, pour servir à la décoration, par De la Fosse, un vol. in-folio, demi-rel. contenant 144 pl., 143 fr. — *Musée de peinture et de sculpture*,.. dessiné et gravé par Réveil, avec des notices descriptives, critiques et historiques, par Duchesne aîné. Paris, Audot 1830. 16 vol. in-8° demi-reliure, dos maroquin rouge, doré en tête, 100 fr. — *Le Triomphe de la Mort*, gravé d'après les dessins originaux de *Holbein*, par Chrétien de Méchel. Basel, 1780, un vol. in-8° mar. rouge, fil. tr. dorée, reliure de Bardisser, 49 fr.

VENTE DE DESSINS

La vente des dessins de M. Colin, que nous avions annoncée dans notre dernière livraison, a obtenu un succès que nous pouvions à peine espérer. Elle contenait un

grand nombre de compositions de Géricault; mais ce n'était pour la plupart que des croquis rapidement tracés, ou des calques. Ces calques, soit à la plume, soit au crayon, offraient une incontestable authenticité; mais l'artiste a pu les reproduire plusieurs fois, un habile faussaire (ce n'est, bien entendu, pas le cas de ceux-ci) a pu également se livrer à des subterfuges difficiles à constater, aussi félicitons-nous sincèrement les amateurs de la confiance qu'ils ont accordée à cette vente.

Bonnington. *Une Marine*, à la sépia, 136 fr. — Francis. *Marine*, à l'encre de Chine. Cette jolie Marine avait été un instant attribuée à Bonnington, mais quelle que soit la délicatesse de l'exécution, elle n'avait pas le coup de soleil du maître. 33 fr. — Coypel. *Une Reine à laquelle on présente une coupe*, 21 fr. — Eisen. *Deux Amants*, assis dans un charmant intérieur, 31 fr. — Géricault. Première pensée du *Guide*, portrait de M. Dieudonné, calque, 55 fr.; *Chevaux anglais*, avec leur couverture, aquarelle et crayon, 53 fr.; *Aveugle jouant du crayon*, magnifique étude faite dans les rues de Rome, calque, 37 fr.; *Ouverture des prisons de l'Inquisition*, faible composition au crayon noir et à la sanguine, de la jeunesse du maître, 105 fr.; *Course de chevaux libres*, à Rome, calque à la plume, 116 fr.; *Mameuck* soutenant un trompette mort et se défendant contre un Cosaque qui galope vers lui, 81 fr.; Étude pour *les Boxeurs*, très-belle étude qui lui a servi pour sa lithographie, 57 fr.; autre Étude pour un départ de *Chevaux libres*, dans le Corso, à Rome, mine de plomb; nous la jugeons supérieure encore à celle que nous avons citée plus haut, 67 fr.; *Cavalier indien*, copie très-intéressante d'un dessin indien, aquarelle d'une rare puissance de ton, 41 fr. — Lancret. *Les Rémois*, aux trois crayons, 39 fr. — Louis Moreau l'aîné. Un *Paysage avec fabrique*, dessin lavé à l'encre de Chine, 61 fr. — L. Trinquesse. *Jeune Dame remettant sa jarretière*, sanguine signée : ce 20 mai 1771, 14 fr.; autre croquis de *Jeune Femme*, au bas duquel on lisait : d'après Mlle Robbe, ce 20 mai 1771, 7 fr. — D'autres Études de costumes, vendues sous le nom de Parrocel, nous ont semblé être de la première manière de Trinquesse c'est-à-dire, plus graves. Deux dessins de Verboeckhoven, *des Vaches et des Taureaux*, couchés ou debout dans des pâturages, signés : 1819, 75 francs.

PH. BURTY.

PEINTURES DÉCOUVERTES AU CHATEAU DE VINCENNES

Des travaux d'aménagement intérieur entrepris par le génie militaire au château de Vincennes ont amené la découverte d'importantes peintures du XVIIe siècle dans les salles qui faisaient partie de l'appartement de la reine.

On sait que les appartements royaux au château de Vincennes se composaient, sous Louis XIV, de deux corps de logis placés à droite et à gauche de la cour. Le premier, que l'on voit à droite en entrant par la porte du Polygone, était l'appartement de la reine-mère. Il a été restauré, il y a quelque vingt ans, par le duc de Montpensier. Il est consacré aujourd'hui au logement du général, à la bibliothèque et aux salles d'instruction de l'artillerie. A gauche et vis-à-vis, se trouvait l'appartement de la reine, en façade sur la cour, et, dos à dos, en façade sur le petit parc, l'appartement du roi. Ces deux derniers ont été convertis en casernements à une époque que l'on ne saurait préciser. Vers la fin du règne de Louis-Philippe, des plafonds et fragments de plafonds de l'appartement du roi furent transportés dans le premier corps de logis. On ne s'explique pas pourquoi la même mesure ne fut pas appliquée aux peintures des salles de l'appar-

tement de la reine, et comment ces peintures ont pu demeurer jusqu'ici ignorées et cachées à tous les yeux.

D'Argenville et Poncet de la Grave décrivent en termes identiques les pièces qui composaient l'appartement de la reine. La première était la salle des Pages. Elle contenait quatre grands paysages et une marine de Borzone, peintre génois. Cette salle, comme les autres, a été divisée dans sa hauteur par des planchers, et dans sa largeur par une cloison. Aujourd'hui l'on n'aperçoit plus que le sommet des paysages et les chapiteaux des pilastres qui les séparaient, mais au-dessus règne une décoration en grisaille du goût le plus exquis. Vers le milieu, de chaque côté, est figurée une niche contenant un buste : à droite Apollon, Cérès à gauche. La tête se détache sur un fond d'azur, la couronne — d'épis pour l'une, de lauriers pour l'autre, — et les draperies naissantes sont peintes d'un ocre brillant. Des génies s'appuient contre la niche; puis commence une frise qui faisait tout le tour de la salle, par-dessus les fenêtres. Ce sont des guirlandes de fleurs, des fruits, des médaillons, des amours, et de temps en temps un petit sujet, tel que des enfants effrayés par un oiseau fantastique. Toute cette décoration est admirable d'élégance et de pureté. C'est le plus beau style du XVIIe siècle. Il n'y a pas trace du goût de Lebrun. Lesueur seul pourrait revendiquer l'honneur d'en avoir donné les dessins, si l'on ne savait, par d'Argenville, que toutes les peintures furent exécutées vers 1660, sous la direction de Philippe de Champaigne, aidé de son neveu Jean-Baptiste, à l'exception de celles dont il désigne les auteurs.

De la salle des Pages, on passait dans la salle des Dames de la reine. Là se trouvaient dans la frise douze paysages et marines du même Borzone, c'est-à-dire sur chaque face une marine, placée entre deux paysages. Une décoration modelée en plâtre reliait les trois sujets; des figures de tritons et de néréïdes soutenaient le cadre de chaque marine. Une Tempête et deux paysages champêtres se sont conservés en assez bon état. La Tempête est d'un grand caractère et d'un effet rendu plus saisissant par le rembrunissement des tons. Les encadrements n'ont pas trop souffert.

La salle de Concert, qui venait ensuite, n'existe plus. Une cage d'escalier l'a remplacée. Une portion seule du plafond a été transportée, — un groupe plein de légèreté, qui représente Zéphyr et Flore se donnant un baiser fraternel, entre Iris et le Temps figuré par un vieillard à ailes de papillon.

La salle de Concert donnait accès au Salon. C'est là que la découverte est la plus complète et la plus importante. Plafond, frise et lambris ont été sauvés et se présentent dans un assez bon état de conservation.

Le plafond représente une allégorie en l'honneur de la reine Marie-Thérèse, femme de Louis XIV. A gauche, sur un trône de nuages, siège Jupiter. A droite, cinq déesses, Minerve, Diane, Junon, Vénus et Cérès ou telle autre, regardent du haut des nuages le groupe principal, placé plus bas et vers le milieu. C'est la reine transportée par Mercure au sein de l'Olympe. Un génie ailé quitte Jupiter pour venir au-devant d'elle. Cette composition offre de très-belles parties. Le dessin général en est doux et souple. Les déesses ont beaucoup de grâce, et les figures du génie et de Mercure sont d'un mouvement élégant. Par une fatalité déplorable, on a choisi précisément le visage de la reine pour y sceller dans un massif de plâtre les deux tiges de fer qui portent la planche à pain du troupier. Le Salon de Marie-Thérèse a servi de chambrée, et là, comme en bien d'autres endroits, les soldats du peuple le plus spirituel de la terre ont pris un malin plaisir à crever les yeux de toutes les figures : sur quelques bouches, la baïonnette a dessiné des dents : aucune du moins n'a été ornée de la pipe traditionnelle.

Une feuillure en plâtre entoure le plafond, et divers ornements le relient au lambris et à la frise. Cette frise se compose à chaque encoignure de deux figures de femmes accompagnées de petits génies ailés qui supportent les chiffres de la reine et du roi. Au point central de chaque face est un médaillon peint en camaïeu, et, entre ce médaillon et les angles, une femme assise près d'une corbeille de fleurs, où puisent des amours. Les fleurs, s'il faut en croire d'Argenville, sont de la main de Baptiste Monoyer.

Sauf la dégradation du visage de la reine et une petite crevasse, le plafond a peu souffert. Au lambris, une seule des figures angulaires et une des femmes à fleurs se trouvent en mauvais état. En somme il n'y a rien là qui ne se puisse réparer. Le plafond est peint sur un enduit soutenu par des lattes. Les autres peintures sont exécutées directement sur le mur.

Avis de cette découverte a été donné par le génie militaire à la direction des Beaux-Arts. Espérons qu'une décision sera bientôt prise pour soustraire à une ruine complète ce précieux reste de peintures oubliées. Les unes et les autres valent la peine d'être conservées. Elles montrent sous une face nouvelle et toute charmante le talent de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne. Elles révèlent un peintre inconnu, le Borzone. Elles s'ajoutent comme complément aux peintures déjà découvertes et transportées dans l'autre corps de logis. Le transport de celles-ci n'offrirait probablement pas de difficultés plus sérieuses. Dans quelque endroit qu'on les place, l'important est de ne pas laisser périr ce monument d'un grand siècle, ce souvenir d'une splendeur décorative que nous ne connaissons plus. LÉON LAGRANGE.

A MONSIEUR LE RÉDACTEUR EN CHEF DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

Monsieur,

On doit à M. Reiset, dans son excellente Étude sur Niccolo dell'Abbate, publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, d'avoir signalé les travaux du Primatice au château de Fleury. En effet, en feuilletant au Cabinet des estampes les deux volumes in-folio de l'œuvre de ce maître, on trouve quatorze pièces gravées à l'eau-forte par Antoine Garnier, en 1646, d'après les peintures de la chapelle du château de Fleury, près de Fontainebleau, exécutées par Niccolo, sur les dessins du Primatice. Ces eaux-fortes sont précédées d'une dédicace adressée par le graveur qui habitait Fontainebleau, à messire Henry d'Argouges, seigneur de Fleury, baron de Rannes, etc.

Ducerceau et les autres ouvrages dans lesquels on devrait trouver des documents, ne parlent pas de ce château ; d'Argenville et Dulaure, dans leurs Descriptions des environs de Paris, sont les seuls auteurs qui en fassent mention. Ces lignes n'ont donc d'autre but que de consigner le peu de renseignements que j'ai pu recueillir en allant dernièrement à Fleury, et d'attirer l'attention des curieux sur les restes des peintures du célèbre artiste, si peu appréciées, il faut le dire, par le riche possesseur de ce domaine.

Le château, dont l'origine remonte au milieu du XVIe siècle, fut construit par Cosme Clausse, secrétaire d'État du roi Henri II. Il est encore remarquable aujourd'hui par l'étendue des cours, des jardins et des bâtiments sur les murailles desquels on voit le chiffre du fondateur représenté par deux C liés et adossés (ƆC) ; mais dévasté sans doute à l'époque de la première révolution, les insignes de la religion, les armoiries, tout a disparu.

Après avoir traversé l'avant-cour, on entre dans la cour du château entouré de fossés remplis d'eau vive. Dans le bâtiment qui est à droite, on reconnaît l'ancienne chapelle au campanile qui la surmonte, et c'est là que se trouvent les restes des ouvrages du Primatice. On y voit aux quatre angles de la voûte en berceau les groupes des évangélistes et des pères de l'Église tels que nous les représentent les gravures d'Antoine Garnier; mais, chose incroyable, ces magnifiques compositions n'ont pu sauver la chapelle, car elle sert aujourd'hui de cuisine, non pas même au maître, mais à des serviteurs du château, et dans l'état où se trouvent ces peintures il est presque impossible, à première vue, d'apprécier leur état de conservation. Quant aux autres fresques elles ont disparu.

C'est aussi dans ce même corps de bâtiment que se trouve, au premier étage, l'ancienne galerie décorée, selon la tradition, par le même artiste; mais si les peintures existent encore, il faudrait les chercher sous la couche de badigeon qui les recouvre. D'Argenville et Dulaure sont du reste, comme je l'ai déjà dit, les seuls auteurs qui parlent de Fleury et de sa galerie, décorée, selon ce dernier, de peintures à fresques par le Primatice, tandis que d'Argenville l'indique seulement comme ornée d'anciennes peintures.

Dans l'intérieur des appartemens il ne reste plus qu'une ancienne et riche cheminée en marbre blanc, détruite en partie, il est vrai, pour faire place à une cheminée moderne, mais dans le haut de laquelle cependant est encore encastré un beau portrait du temps d'Henri II, représentant un personnage à mi-corps et de grandeur naturelle. Le blason est celui du fondateur du château, Cosme Clausse, dont le P. Anselme (t. VIII, p. 945) donne la généalogie et les armes qui sont : *d'azur, au chevron d'argent, accompagné de trois têtes de leopard d'or, emmuselées chacune d'un annelet de gueules, et posées 2 en chef et 1 en pointe.* Cette curieuse peinture rappelle l'école des Clouet.

On voit que ce qui reste à Fleury se réduit aujourd'hui à peu de chose, et pour donner en terminant une idée de l'importance qu'avait ce domaine, il suffit de rappeler que le canal de son parc servit de modèle à Henri IV pour faire celui de Fontainebleau.

Cosme Clausse mourut en 1558, et cette terre passa, en 1603, dans la maison d'Argouges par le mariage de Madeleine Clausse, dame de Fleury, petite-fille de Cosme, avec Charles d'Argouges, dont le fils, Jacques d'Argouges, fut auteur de la branche des seigneurs d'Argouges-Fleury. Elle appartient actuellement à M. le général comte de La Rochejaquelein.

J'ai l'honneur d'être avec respect, monsieur le Directeur, votre tout dévoué serviteur.

DAUDET,

ATTACHÉ A LA CONSERVATION DES PEINTURES DES MUSÉES IMPÉRIAUX.

Paris, ce 8 décembre 1859.

LIVRES D'ART

LES FONTES DU PRIMATICE, *par* M. Henry Barbet de Jouy, *conservateur adjoint des antiques et de la sculpture moderne au Musée du Louvre. 1 vol. in-8° de 47 pages. — Chez* Mme Ve J. Renouard. *Paris,* 1860.

Benvenuto Cellini raconte dans ses Mémoires qu'ayant à faire fondre à Paris cette statue de Jupiter si célèbre, surtout dans le roman et dans le drame, les ouvriers auxquels il s'adressa ne purent mener à bien leur entreprise, pour avoir préféré l'ancienne méthode française à la méthode italienne qu'il leur conseillait sans l'avoir jamais pratiquée. Il avait sans doute, par suite de ses querelles avec les artistes français, été forcé

de choisir de mauvais ouvriers. Mais il semblerait qu'il fût impossible alors d'en trouver de bons, d'après le récit de ce spadassin hâbleur, qui s'attribue trop volontiers le mérite de tout ce qui s'est fait de bien dans son temps et que, trop volontiers aussi, la foule a cru sur parole, lui reportant l'invention et l'honneur de toutes les belles pièces d'orfévrerie anonymes que nous a léguées la Renaissance.

Cependant une pièce de fonte de B. Cellini est parvenue jusqu'à nous; c'est cette tant longue et tant disgracieuse nymphe de Fontainebleau que possède le musée du Louvre. D'autres fontes existent aussi, exécutées par quelques-uns de ces ouvriers français que l'Italien malmène si rudement : ce sont les bronzes du Primatice qui décorent le jardin des Tuileries. Que l'on compare et que l'on juge, sans se laisser étourdir par la réputation que B. Cellini s'est faite, et l'on reconnaîtra une grande supériorité dans les secondes. « Il se rencontra, dit M. H. Barbet de Jouy, pour l'exécution de ces « bronzes, un ensemble d'opérations et un concours d'artistes habiles qui durent en « assurer le succès; aussi fut-il incontestable. Si je rappelle l'éloge de Vasari, disant « qu'ils semblent les antiques mêmes, c'est qu'il est le plus complet qu'on puisse faire. « Leur peau fine qu'il signale n'est point une vulgaire beauté : il en est une autre dont « l'appréciation est devenue notre privilége : c'est celle que le temps a développée, en « agissant sur un riche alliage; c'est l'éclat de la patine et la coloration due à l'emploi « du cuivre sans économie. Les tons verts qui éclairent les fontes du Primatice jettent « comme des lumières sur ces bronzes dont les parties sombres ont la couleur et semblent « avoir l'homogénéité du basalte; ils en accusent le modelé, plaisent aux yeux, et « font échapper ces statues au défaut que souvent on reproche aux figures de bronze, « la monotonie. »

Or c'étaient d'obscurs artisans, ceux qui coulèrent ces fontes à cire perdue d'après les moules en plâtre faits à Rome sur les antiques eux-mêmes, sous la direction du Primatice et de Jacques Barozzi de Vignole; c'étaient aussi des imagiers que les recherches modernes ont vengés d'un dédaigneux oubli. Les Comptes des Bâtiments royaux donnent leurs noms, et nous trouvons en tête Pierre Bontemps, le sculpteur de la majeure partie du tombeau de François Ier à Saint-Denis. Il est chargé de réparer les cires exécutées par Laurent Regnauldin et par Jean Le Roux, dit Picart : Pierre Beauchesne est le maître fondeur, et c'est un autre fondeur, Guillaume Durant, ainsi que l'imagier Jean Challuau qui réparent les bronzes. Tous ces noms sont fort peu italiens, on le voit, et tous ceux qui admirent le magnifique Laocoon du jardin des Tuileries peuvent en toute confiance en attribuer l'honneur à des mains françaises et aussi à l'emploi, malheureusement abandonné aujourd'hui, du procédé de fonte à cire perdue.

N'eût-il que ce résultat, le travail de M. H. Barbet de Jouy serait encore fort méritoire, mais il nous apprend aussi quelles furent les fontes que le Primatice fit exécuter à Fontainebleau pour le roi François Ier : « Au temps heureux dont parle Sauval, qu'il « dit avoir duré si peu, où l'on a vu nos rois aimer les belles choses. » Il nous trace l'histoire de leurs vicissitudes, dans un style net et précis, qu'une ingénieuse critique égaye parfois de ses lueurs, comme, sur les bronzes si parfaits dont il parle, la lumière aux tons verts se joue en brillants reflets.

Il y a quelque désaccord entre les auteurs qui parlent de ces fontes, mais si l'on s'en rapporte aux Comptes des Bâtiments royaux, elles doivent être les suivantes : Le Tibre, le Laocoon, la Cléopatre, l'Apollon, la Vénus, le Commode, deux Satyres, deux Sphinx, deux longs bas-reliefs. Elles étaient réparties dans les cours et dans les parterres de Fontainebleau, où l'on retrouve aujourd'hui les vestiges des fontaines que

certaines de ces fontes décoraient jadis. Cinq ont été converties en gros sous, sans grand avantage probablement pour la fortune publique et au grand préjudice des arts et du respect qu'on doit porter à leurs œuvres; cinq sont parvenues jusqu'à nous, et quatre se trouvent dans le jardin des Tuileries.

Le Laocoon est moulé tel que le sol de Rome le rendit à l'admiration de la Renaissance, sans les essais de restauration qu'on lui a fait subir. L'Apollon et la Vénus se font pendant sur les gazons du jardin réservé. Cette Vénus est une précieuse reproduction d'un antique invisible aujourd'hui, car la pudeur papale l'a revêtue d'une draperie de stuc. Le Commode est cet Hercule trapu, tenant un enfant sur sa main, qui se dresse à l'extrémité de la grande allée des orangers. Quant à l'Ariane, couchée jadis sur ce colossal modèle de pendule qui cachait la sortie du souterrain de la terrasse du bord de l'eau, on la voyait fort mal, mais aujourd'hui on ne la voit plus, car elle n'a point trouvé place dans les nouveaux arrangements du jardin.

En lisant ce travail si complet sur un point de l'art de la Renaissance, ignoré de la plupart de ceux qui, connaissant les statues, étaient tentés de les attribuer aux Keller, nous n'avons eu qu'un regret, c'est qu'il n'ait point paru dans les pages de la *Gazette des Beaux-Arts*, où il eût fait si bonne figure, illustré de quelques vues des parterres de Fontainebleau, d'après Aveline, Israël Henriet ou Israël Sylvestre.

A. D.

DRESDE, MONTPELLIER. — L. Curmer, 1858. (Ce joli petit livre n'a pas été mis dans le commerce : il a été tiré à petit nombre pour être donné à quelques amateurs. En regard de chaque photographie se trouve une pièce de vers; quelques-unes de ces pièces sont imitées de l'allemand.)

La photographie, dans certaines limites, est un art charmant. Confiez-lui l'illustration d'un livre, elle s'en acquittera à merveille. Comme elle a pour agent le soleil, le plus rapide des agents, en quelques heures elle a fait le tour du monde, et, sur sa route elle a pris, çà et là, ce qu'il y a de plus beau, de plus aimable, de plus doux au regard ou au souvenir.

C'est une heureuse idée que le petit livre de M. Curmer. On voyage en le parcourant; on suit au vol la pensée des maîtres. On se prosterne devant la *Madone de Saint-Sixte;* on passe en soupirant devant la *Madeleine pénitente:* on salue la *famille de Charles Ier;* on s'arrête devant ce *Portrait de jeune homme,* énigme savante que possède le Musée de Montpellier, où Francia la dispute à Raphaël, un maître à un maître. Puis les *Filles de Palma le Vieux* vous prennent par la main et vous ouvrent la porte du paganisme. Vénus quitte le lit où l'a couchée Titien pour recevoir de Rubens la pomme de la beauté; avec elle on traverse le *Jardin d'amour,* et l'on prend terre chez Rembrandt qui, le verre à la main, s'amuse à faire sauter sur ses genoux sa jeune femme. Voyage poétique, plaisir délicat. Pendant que l'art vous emporte de Dresde à Florence, de Rome à Montpellier, la voix de la Muse murmure à votre oreille, et commente dans la douce langue des vers le génie des grands peintres.

Du mérite des vers, d'autres en parleront mieux que nous et diront combien ils sont finement sentis et finement touchés. Mais nous pouvons louer les images photographiques et toutes ces élégances de l'impression dont l'éditeur-poëte a enveloppé son livre, comme s'il en voulait faire le *Livre d'heures* de l'homme de goût.

On nous écrit de Bordeaux :

La Société philomatique de Bordeaux vient de terminer son exposition. L'art n'a pas été appelé à concourir à cette solennité tout industrielle; mais il faut rendre cette justice à la Société philomatique que ce n'est ni par oubli ni par dédain. Pendant assez longtemps elle seule paraissait n'avoir pas oublié qu'il existât des artistes; elle comprenait l'influence qu'ils pouvaient exercer sur les produits de ceux qui s'étaient voués à l'industrie, et les conviait à ses expositions. Depuis la formation de la Société des Amis des Arts, elle a laissé à cette dernière le monopole des expositions de peinture et de sculpture, et s'est réservé les produits purement industriels.

Mais, bien que laissée en dehors des invitations officielles, l'influence de l'art s'est manifestée dans l'enceinte du banquet, comme ces parfums dont l'odeur reste dans un coffret longtemps après qu'ils en ont été retirés. Les tapis de MM. Laroque, les sculptures sur bois de M. Lagnier, les meubles de nos ébénistes, les porcelaines de M. Vieillard, les peintures sur verre de M. Villiers, de M. Lieuzère témoignaient que cette influence a été efficace dans notre localité sur ces branches d'industrie, et montraient ce que l'on sera en droit d'espérer, quand on comprendra la nécessité de donner un plus large développement aux études artistiques. Cela viendra sans doute : plusieurs en parlent; quelques-uns le désirent; mais il faut une volonté convaincue et énergique pour agir, et la pression des idées n'est pas encore assez forte pour la faire surgir et marcher en avant. Tout est encore chez nous à l'état d'embryon : nous avons une collection de tableaux, et pas de local pour en faire un Musée, une école de dessin et de peinture qui ne compte encore qu'un professeur et qui est logée provisoirement dans une prise faite à l'orangerie du jardin de la mairie. Mais on nous promet un palais pour nos tableaux, une école complète comme celle de nos grandes villes de province : nous aurons tout cela, car il y a longtemps que l'administration, que quelques membres surtout de l'administration municipale le désirent et y poussent, mais il faut de la patience. Le besoin d'apprendre se manifeste partout. 7 à 800 jeunes ouvriers vont étudier aux classes d'adultes de la Société philomatique, 150 remplissent les classes de l'école de dessin; beaucoup d'autres attendent. A toutes ces jeunes âmes qui rêvent d'élever le niveau de leur industrie en cultivant leur intelligence, il faudra bien une école plus complète... et quand les richesses artistiques que possède la ville seront accrues de telle sorte, qu'elles déborderont des salles que la charité municipale leur a prêtées, il faudra bien un Musée. Nous marchons à ce résultat; l'administration réveillée depuis une dizaine d'années, a fait des acquisitions importantes soit en tableaux modernes, soit en tableaux anciens; nous en parlerons quelque jour en passant en revue les principaux morceaux de notre Galerie. Dernièrement encore, elle achetait à Léon Cogniet, dont nous possédons déjà le chef-d'œuvre, deux charmantes petites toiles intitulées *le Départ* et *le Retour*.

Ces deux toiles, pleines de poésie, de couleur et d'animation, ne sont pas restées à notre Musée. L'administration municipale les a offertes à l'Empereur, qui a bien voulu les accepter[1].

Si la ville s'est ainsi séparée gracieusement de ces deux morceaux, elle en a été bientôt dédommagée, car il y a peu de jours elle recevait toute une collection de livres d'art, tant imprimés que dessinés, pour sa bibliothèque publique, trois tableaux pour

1. On a pu voir chez la plupart des marchands d'estampes les photographies du *Départ* et du *Retour*.

son Musée, et pour son école de dessin une série de gravures d'étude et de plâtres d'après l'antique. Ces objets avaient appartenu à M. Poitevin, longtemps architecte de la ville et du département, et dont la mort a laissé de vifs regrets à tous ceux qui l'ont connu, et comme artiste et comme ami. Sa veuve, artiste aussi dans sa jeunesse, peintre et graveur, élève de Regnault comme son mari, qui avait étudié la peinture sous ce maître et l'architecture sous M. Percier, artiste encore aujourd'hui par le cœur, l'intelligence et l'amour de l'art, madame Poitevin conservant un pieux respect pour tout ce que son mari avait aimé et consulté toute sa vie, n'a pas voulu que tous ces compagnons de ses études et de ses travaux fussent traînés dans la salle de vente, et profanés par l'encan; elle les a donnés à la ville, et tous ces ustensiles d'atelier que la ville ne pouvait accepter, elle les a fait distribuer aux jeunes gens qui étudient et se destinent à la carrière des beaux-arts.

Les trois tableaux ne sont pas pour notre Musée une acquisition destinée à en rehausser merveilleusement l'éclat; ils sont de peu d'importance. L'un est attribué à Van-Dyck, et représente *la Discorde allumant la guerre*, peinture usée et d'attribution douteuse. Le second représente *le Premier âge*, il est de M. Poitevin, qui s'est reposé de ses travaux d'architecture en se livrant à la peinture, qu'il avait aimée et sérieusement étudiée dans sa jeunesse. Le troisième a un intérêt tout bordelais en sus de sa valeur artistique. Il est de M. Alaux, le Romain, ex-directeur de l'École de Rome, et aujourd'hui membre de l'Institut et professeur à l'École des Beaux-Arts, à Paris. Cette toile, de petite dimension, n'est qu'une tête représentant une *Jeune Druidesse*, le front ceint d'une couronne de gui de chêne. Cette étude, pleine d'expression et de finesse, fut peinte à Bordeaux en 1833, et le modèle qui posait pour le peintre était aussi une jeune fille de Bordeaux, nièce du peintre, peintre elle-même, et dont le gracieux talent a laissé des œuvres d'une délicieuse finesse, peu connues hors de nos murs, parce que aucun de ceux qui les possèdent n'a eu encore la pensée de s'en défaire, et de laisser les œuvres aller répandre le nom de leur auteur.

Cette étude de M. Alaux est la seule chose de ce maître que le hasard ait fait entrer dans notre Musée. M. Alaux est de Bordeaux, comme l'étaient Gassies et Julien Gué, comme le sont Dauzats, Brascassat, Rosa Bonheur, etc., tous absents de nos galeries. Mais notre pays n'a pas encore suffisamment secoué son sommeil pour se souvenir qu'il a des enfants dont les noms sont très-recherchés ailleurs et feraient honneur au Musée qui les accueillerait et à ceux qui leur y donneraient le droit d'entrée.

Quant à la Société des Amis des Arts, elle a présenté, ces jours derniers, aux actionnaires réunis le Compte rendu de sa huitième exposition. Ce rapport, qui aurait dû suivre immédiatement la clôture de l'exposition, n'a pas été fait plus tôt avec intention. A la fin du mois de mai, tous les sociétaires se dispersent. C'est la saison des émigrations plus ou moins lointaines, et leur présence était nécessaire, et pour écouter le récit des actes de la Société, et pour la nomination qui se fait chaque année, à la suite, de trois membres sortant de la commission. Cette année, comme les précédentes, la réunion des actionnaires a témoigné sa reconnaissance pour le zèle et l'activité des honorables membres qui dirigent la Société, en renommant à l'unanimité ceux dont le temps était expiré. Ces Messieurs, et nous les en remercions, ont bien voulu se dévouer encore, et continuer à faire prospérer une institution qui ne marche pas seule et sans de grands efforts. Les idées d'art sont encore chez nous des idées neuves pour la plupart. Il y a peu d'années, quelques esprits d'élite avaient seuls le privilége de s'en préoccuper. Aujourd'hui elles commencent à faire leur chemin, elles s'infiltrent dans

les masses étonnées de leurs idées nouvelles, comme si la lumière s'était faite subitement dans ce coin de leur intelligence. Ce progrès est la récompense des efforts soutenus de la commission qui a su, à force de zèle et d'intelligence, surmonter bien des difficultés.

L'exposition de cette année s'annonçait à Bordeaux sous des auspices peu favorables. L'exposition de Paris devait s'ouvrir en même temps que celle de notre ville. On avait épuisé, l'année précédente, les ressources que pouvait offrir le Salon de 1857; il n'y avait pas eu d'exposition à Paris en 1858 : on ne pouvait donc espérer que des tableaux nouveaux, et il était à craindre que le palais des Champs-Élysées ne les attirât tous.

Malgré les justes préoccupations que ces circonstances devaient faire naître, la commission a maintenu l'époque précédemment fixée pour ses expositions, elle a redoublé de zèle et d'énergie, et, merveilleusement secondée à Bruxelles, par M. Ch. Al. Campan, à Paris, par M. A. Dauzats, notre habile peintre d'intérieurs, qui a tant fait pour les intérêts de la Société, elle a surmonté toutes les difficultés. La galerie des arts a ouvert ses portes le 19 mars, et jusqu'au 15 mai, la foule s'y est constamment portée pour admirer les œuvres des artistes les plus distingués et de l'origine la plus diverse; 587 ouvrages tapissaient nos murailles; Paris et la Belgique nous avaient, comme à l'ordinaire, fourni leur contingent. La Hollande a aussi cette année pris une part plus importante à cette exposition dont l'intérêt va toujours élargissant son rayonnement. Du reste, les œuvres de toutes les écoles étaient, cette année, plus remarquables par la finesse du sentiment, par l'esprit et le charme de l'exécution que par l'importance des sujets ou la dimension des toiles. Mais ce caractère particulier n'était pas de nature à déplaire aux personnes d'un goût éclairé.

Les acquisitions particulières ont été cette année moins nombreuses que de coutume. Elles s'élèvent cependant à la somme de 9,230 fr., et comprennent trente-quatre tableaux, parmi lesquels on remarque des œuvres de MM. Anastasi, H. Baron, Brissot de Warville, Chavet, Corot, De Dreux, Fichel, Luminais, Villevieille, Ziem, H. Ten-Kate, Victor Huguet, etc. La ville de Bordeaux n'a fait pour son musée qu'une acquisition de peu d'importance. La chambre de commerce s'est abstenue. La Société a consacré une somme de 21,643 fr. à l'achat de cinquante objets d'art, signés des noms les plus distingués de l'École moderne. Nous citerons entre autres *Les Bords de la Seine*, paysage de M. Daubigny, une *Forêt* de M. Diaz, *La Cantharide esclave* de M. Hamon, *L'Albanaise assise au bord d'une citerne* de M. de Curzon, deux *Vues d'Orient* de M. Dauzats, *La Sortie du troupeau* de M. Jacque, divers autres tableaux de MM. Lambinet, Papeleu, Guillemin, Arin-Leleux, Tournemine, Marionneau, et *La Famille du Liban*, dessin de M. Bida. Le chiffre total des acquisitions se trouve ainsi porté à la somme de 30,873 fr. Depuis sa fondation, c'est-à-dire pendant une période de huit années, la Société des Amis des Arts de Bordeaux n'a pas moins dépensé de 329,006 fr. en acquisitions d'objets d'art.

Ces résultats, quelque satisfaisants qu'ils soient, auraient été certainement dépassés, sans les circonstances défavorables que nous avons traversées et qui ont amené une diminution de recette. Quelques actionnaires ont fait défaut. Nous sommes certains que leur retraite a été plutôt le résultat de préoccupations trop vives que de la lassitude ou de l'indifférence. Nous aimons à espérer qu'avec l'horizon qui s'éclaircit, leur esprit dégagé des sombres prévisions, les portera encore à se grouper autour des hommes de cœur et d'intelligence qui poursuivent courageusement une œuvre utile à tant de points de vue. L'art est certainement leur but; le bien-être et l'édification des artistes les

préoccupent aussi; mais les résultats vont au delà de leur programme. L'art, comme les comètes, laisse une longue traînée lumineuse après lui. Une foule d'industries marchent à sa suite, et prospèrent en raison directe de l'art et de la protection qu'on lui accorde. Ces effets commencent à se faire sentir à Bordeaux; le mouvement est donné. Nous avons la confiance qu'il ne s'arrêtera pas en chemin.

OSCAR GUÉ.

— Le conseil municipal de la ville de Rouen donne en ce moment un exemple de respect pour les œuvres d'art qui mérite d'être recommandé à l'attention de toutes les administrations, qui tracent des rues nouvelles à travers d'anciens quartiers.

Comme à Paris, à Lyon et à Marseille, de grandes voies percées au centre de Rouen vont supprimer une vingtaine de rues infectes et un millier de maisons que l'on croirait inhabitables. Mais parmi ces maisons que doit renverser l'inflexible alignement, quelques-unes sont de merveilleux objets d'art. L'administration a imposé aux concessionnaires de l'entreprise la charge de reconstruire les façades de ces maisons, notamment celle de l'une des deux maisons en bois que tous les voyageurs vont admirer dans la rue du « Gros-Horloge. » La tour gothique de l'ancienne église Saint-André, qui se trouve sur les terrains à exproprier, sera conservée.

La maison à laquelle était adossée la fontaine de la Crosse, charmant et rare édicule du xve siècle, était également frappée par l'alignement : l'administration s'est réservé, sur la maison qui va être édifiée en arrière, la place nécessaire pour y transporter la fontaine restaurée et surmontée de la *Pitié* qu'elle supportait jadis. Enfin, pour conserver les fragments qui ne pourraient être utilement employés dans les reconstructions, l'administration exige l'abandon « de tous bois et pierres sculptés, objets d'art, d'antiquités et de curiosités provenant des démolitions et fouilles. »

Ainsi on aura fait tout ce qu'il était possible pour atténuer un mal inévitable. S'il est impossible, dans l'intérêt des habitants, de conserver l'aspect pittoresque de certains quartiers de la ville de Rouen, qui faisait leur charme aux yeux de l'étranger, on aura sauvé tout ce qui pouvait être soustrait au marteau des démolisseurs.

L'un des entrepreneurs adjudicataires est M. Poncet, qui a montré à Lyon qu'il aimait les belles constructions; l'autre, M. E. Lévy, est un archéologue en même temps qu'un homme de goût.

Nous sommes bien persuadé que s'ils rencontrent sur le tracé des voies nouvelles d'autres façades remarquables dont la conservation ne leur ait point été imposée, ils les feront servir néanmoins à la décoration des nouvelles rues qu'ils vont bâtir. A. D.

— Le 26 décembre, a eu lieu à l'École des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Achille Fould, la distribution annuelle des médailles obtenues dans les divers concours par les élèves peintres, sculpteurs et architectes.

Après la lecture du rapport de M. Vinit, secrétaire perpétuel, M. le Ministre d'État a prononcé une allocution dans laquelle nous remarquons un passage bien senti sur les médailles. On se rappelle que le concours de médailles a été si faible cette année, que le prix n'a pu être décerné. Après avoir exprimé les regrets que lui inspire cette décadence de la gravure en médailles, M. le Ministre ajoute : « La gravure en médailles est une des formes les plus utiles de la sculpture. Elle a toujours été cultivée par des artistes célèbres; elle est digne de vos études et de votre application. Ses progrès ou sa décadence ont toujours suivi les progrès ou la décadence de l'art lui-même, et l'on peut juger d'une époque par les médailles qu'elle nous a laissées. Mais, en même temps qu'elles

sont des œuvres d'art, les médailles sont des monuments historiques. Elles perpétuent la mémoire des belles actions et des grands événements, elles reproduisent l'image des personnages illustres; elles survivent aux monuments dont elles célèbrent la fondation. Les temps les plus reculés s'éclairent à leur lumière. Témoins irrécusables des faits qu'elles consacrent, elles traversent les siècles, portant, avec le souvenir de ces faits, le sceau de la civilisation qui les a créées. »

Après ce discours a été lue la longue liste des récompenses, telle que le *Moniteur* l'a imprimée. Nous nous bornerons à publier ici les grandes médailles.

En peinture. — La grande médaille a été obtenue par M. Jules-Joseph Lefebvre, de Tournan (Seine-et-Marne). Élève de M. Cogniet, avec 28 valeurs de prix.

Premier accessit à M. Ernest Michel, de Montpellier (Hérault). Élève de M. Picot, avec 27 valeurs de prix.

Deuxième accessit à M. Benjamin Ulmann, de Blotzheim (Haut-Rhin). Élève de MM. Drolling et Picot, avec 26 valeurs de prix.

En sculpture. — La grande médaille a été obtenue par M. Auguste Lechesne, du Mans (Sarthe). Élève de feu M. Simart et de M. Duret, avec 29 valeurs de prix.

Premier accessit à M. Louis-Léon Cugnot, de Vaugirard (Seine). Élève de MM. Duret et Diebolt, avec 21 valeurs de prix.

Deuxième accessit à M. François-Antoine Zoëgger, de Wissembourg (Bas-Rhin). Élève de MM. Duret et Cogniet, avec 18 valeurs de prix.

En architecture. — La grande médaille d'émulation, dite *prix départemental*, a été obtenue par M. Constant Moyaux, d'Anzin (Nord). Élève de M. Le Bas, avec 47 valeurs de prix en architecture, et 4 valeurs de concours spéciaux.

Premier accessit à M. Paul Bénard, de Paris. Élève de M. Le Bas, avec 23 valeurs de prix en architecture.

Deuxième accessit à M. Louis-Thérèse-David de Penanrum, de Paris. Élève de M. Le Bas, avec 16 valeurs de prix en architecture et 1 valeur de concours spéciaux.

Prix Abel Blouet. — Ce prix, de la valeur de mille francs, est décerné, chaque année, selon l'intention exprimée par Abel Blouet, architecte, à l'élève de la première classe de la section d'architecture de l'École qui a remporté la grande médaille d'émulation.

M. Constant Moyaux est en conséquence appelé, cette année, à jouir du bénéfice du prix Abel Blouet.

Prix Muller Sœhnée. — Le prix fondé par feu Charles-Guillaume Müller-Sœhnée, en faveur de l'élève de seconde classe qui aura remporté le plus de récompenses pendant l'année, a été obtenu par M. Emmanuel Brune de Paris, élève de M. Questel.

— Nous sommes heureux d'apprendre à nos lecteurs que le musée de Bâle, le plus riche de l'Europe en œuvres d'Holbein, s'est décidé, à l'exemple des musées de Vienne, de Florence et de Venise, à faire reproduire par la photographie les plus beaux dessins du grand peintre suisse et de quelques autres maîtres illustres.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

SOUVENIRS

DE LA

JEUNESSE DE NICOLAS POUSSIN AUX ANDELYS

I

TITRES AUTHENTIQUES, ACTES DE BAPTÊME, ACTES DE VENTE, PROFESSION DE FOI

On a retrouvé aux Andelys, depuis quelques années, un certain nombre de pièces qui se rattachent, d'une manière plus ou moins directe, plus ou moins incontestable, à la mémoire de Nicolas Poussin, et dont aucune par conséquent ne peut paraître absolument indifférente à ses biographes. Aussi M. Bouchitté n'a-t-il pas négligé de reproduire[1] trois actes authentiques communiqués, en 1751, aux *Archives de l'art français*[2] par M. de Ruville, l'historien désigné des Andelys.

Les deux premiers sont des extraits des registres baptismaux, et attestent que le 6 août 1609 et le 13 février 1610, Nicolas *Pouchin* ou *Pousin* a été parrain au Grand-Andely, dans l'église collégiale de Notre-Dame. Sa filleule Isabeau Delaise-

1. *Le Poussin, sa Vie et son Œuvre*, 1858, note A.
2. T. I, p. 1 et suiv.

ment est, selon toute apparence, une nièce de Marie Delaisement, sa mère. Par une rencontre assez curieuse, que M. de Chennevières signale, en avertissant qu'il n'y faut pas prendre garde, le filleul de Poussin, Nicolas Varin, porte le nom de Quintin Varin, premier maître du grand peintre.

Ce sont les parents de Poussin qui figurent dans l'acte de vente que M. de Ruville et M. de Chennevières ont publié à la suite des actes de baptême. Mais l'objet et surtout la date de ce contrat ont permis de conjecturer que Poussin lui-même y fut intéressé de sa personne. En effet, le 29 septembre 1613, devant le notaire Dienpart, son père et sa mère cèdent vingt perches de terre, ou environ, à un habitant de Villers. Veuve d'un procureur, femme en secondes noces d'un gentilhomme qui avait servi dans le régiment de Tavanne (telle est du moins la version de Bellori et de Félibien), Marie Delaisement ne savait pas écrire. Au bas d'nn contrat, la mère de Poussin, comme la fille de Shakspeare, mettait sa marque. Son mari, qui l'assiste et l'autorise dûment (c'est à elle qu'appartenait en propre la terre vendue), signe très-lisiblement *Jehan Poussin*, sans y ajouter, ainsi que les éditeurs l'ont observé, aucune qualification nobiliaire qui distingue sa condition de celle de l'acquéreur, Nicolas Farain, laboureur, ou du témoin, Pierre Besnier, maçon. Le bout de terre fut payé treize livres tournois « avec trente sols » en monnaie ayant cours, et comptant. Ces treize livres avec trente sols, prix d'un bien héréditaire dont il avait fallu se dessaisir, seraient-elles tout ce qu'une famille honnête, mais pauvre, put donner, le jour des adieux, à un fils que sa destinée entraînait au loin, ou lui envoyer, lorsqu'à son retour du Poitou, il tomba malade à Paris, sans aucune ressource pour payer les soins que sa santé exigeait, et regagner, après de pénibles épreuves, le toit paternel ?

D'un autre acte, que M. de Ruville publiera sans doute, il résulte que, vingt et un ans plus tard, le 2 mars 1635, Marie Delaisement vendit encore deux acres de terre. Mais à cette date elle était veuve, « veuve de défunt Jehan Poussin, » sans un mot de plus, comme dans l'acte de 1613. Quelle est l'époque de ce nouveau veuvage ? Jean Poussin avait-il déjà cessé de vivre en 1624, lorsque son fils partit pour Rome ? Marie Delaisement l'avait-elle rejoint dans la tombe en 1639, lorsque Poussin témoigne si peu d'empressement à revenir en France, en 1642, lorsqu'il laisse éclater un si vif désir de repartir pour Rome, d'où il ne reviendra plus? Pour ma part, j'attacherais quelque prix à des documents qui nous feraient connaître d'une manière précise la force des liens que Poussin brisa pour suivre sa vocation, lorsqu'il s'éloigna des Andelys, lorsqu'à deux reprises il quitta la France.

Laissait-il derrière lui, dans la maison paternelle, un frère, des sœurs,

sur lesquels il pût se reposer du soin de remplir le devoir filial qu'il sacrifiait à d'autres devoirs ? M. Mesteil me communique un extrait du registre de la paroisse du Petit-Andely, portant qu'une *Janne Pouchin* y u marraine le 1er février 1604. M. Raymond Bordeaux avait déjà communiqué aux *Archives de l'art français* [1] une profession de foi retrouvée pai M. Alph. Chassant dans les archives de l'hospice Saint-Jacques du Petit-Andely, et signé du nom d'*Antoinette Poussin*. A son tour, M. Letailleur, secrétaire de la mairie des Andelys, a constaté l'existence de trois religieuses portant aussi le nom de Poussin, et qui figurent toutes trois sur la liste des cinquante sœurs dont se composait, en 1645, le personnel de l'abbaye de Saint-Jean au Grand-Andely. Les religieuses de Saint-Jean, celles de Saint-Jacques étaient-elles des sœurs de Poussin ? L'hypothèse est séduisante, j'en conviens. L'imagination se reporte au sacrifice de Philippe de Champagne, aux larmes de Racine. Comme le disciple et l'ami de Port-Royal, il semble que le peintre des *Sacrements* était digne de voir, à défaut d'une fille de son sang, des sœurs élevées avec lui par une pieuse mère, prononcer le vœu de chasteté, de pauvreté, d'obéissance, et consacrer leur vie, « pour l'amour de Dieu, au service des pauvres malades. »

La date mise au bas de la profession de foi d'Antoinette Poussin fait bien quelques difficultés. Une religieuse qui prononce ses vœux en 1659 serait plutôt la nièce, la petite-nièce, que la sœur de Poussin, qui avait à cette époque soixante-cinq ans. Peut-être ne lui appartenait-elle à aucun titre. Le 21 septembre 1665, Poussin, dans son testament, ne désigne aucun parent qui porte son nom. Ses héritiers légitimes sont une Françoise Letellier, « l'une de ses nièces, » et un Jean Letellier « aussi son neveu, » dit Félibien. Leur mère est désignée dans la copie que M. de Chennevières possède sous le nom de *Maria Honorati*. Il est probable que la copie est fautive ou que le notaire Rondino avait mal entendu. Est-ce une Marie Poussin ? Ou bien n'avons-nous ici déjà que les petits-enfants d'une sœur mariée à un Letellier ou qui aurait eu un Letellier pour gendre ?

Quant à la marraine de 1604, à la religieuse de Saint-Jacques, aux religieuses de Saint-Jean, si elles portent le nom de Poussin sans être ses sœurs, ni ses nièces, une telle rencontre prouverait que ce nom, comme celui de Varin, n'était nouveau ni au Petit-Andely, ni au Grand. Jean Poussin et Quintin Varin lui-même ne faisaient peut-être, en venant dans le Vexin, que se rapprocher du berceau de leur famille, et il se pourrait que le père de notre grand peintre, né dans le Soissonnais, disent les biographes, origi-

1. T. IV, p. 40.

naire du Maine, si l'on en croit des conjectures plus récentes[1], et gentilhomme (c'est Poussin lui-même qui l'aura dit, et s'il l'a dit, c'est qu'il le croyait, car il n'en a jamais tiré vanité), anobli seulement par la profession des armes, fût tout simplement d'origine roturière normande, fils ou petit-fils d'un bourgeois des Andelys.

Des questions de cette nature pourraient être éclaircies un jour par la découverte de pièces nouvelles. S'il en existe encore, nous devons espérer qu'elles ne seront pas perdues. On en sait le prix aux Andelys. M. Mesteil, M. Letailleur, M. Legay sont là pour les recueillir, et M. de Ruville les réunira un jour dans son *Histoire des Andelys*.

II

L'ACTE DE NAISSANCE DE POUSSIN

Un acte dont, malgré tout leur zèle, les savants des Andelys ne peuvent malheureusement pas retrouver la trace, c'est l'acte de naissance de Nicolas Poussin. On a déjà plusieurs fois flétri la main sacrilége qui a dérobé dans les registres de l'état civil précisément les cahiers relatifs aux années 1593 et 1594. Je comprends et je partage l'indignation causée par un tel larcin ; et cependant, si l'on avait crié moins vite et moins haut, peut-être aurions-nous plus de chances de retrouver le précieux feuillet, qui maintenant, s'il n'a pas été détruit, sera forcé d'attendre de longues années avant d'oser se produire au grand jour.

La perte n'est pas grande, dira-t-on. Bellori nous apprend que Poussin était né en 1594. Félibien ajoute que ce fut au mois de juin, et il confirme cette date en disant que Poussin, mort le 19 novembre 1665, avait lorsqu'il mourut soixante-onze ans et cinq mois. Que nous resterait-il à connaître? Le jour du mois, ce qui n'importe guère à l'histoire.

La difficulté s'est un peu augmentée depuis que M. de La Rochefoucauld-Liancourt, dans son *Histoire de l'arrondissement des Andelys*, écrite en 1813, a non-seulement indiqué le jour du mois, mais changé l'année donnée par les biographes antérieurs : il fait naître Poussin en 1593, le 15 juin[2]. Était-ce une inadvertance de l'imprimeur ou un pur caprice de l'écrivain? On n'invente pas ainsi deux chiffres dans une seule ligne.

1. Borel d'Hauterive, *Annuaire de la Noblesse de France*, 1852, p. 220.
2. 2e édition; Andelys, 1833, p. 141.

ACIS ET GALATHÉE

[illegible]

M. de La Rochefoucauld ne les a pas non plus trouvés dans les livres où on les a vainement cherchés après lui. Il était donc assez naturel de supposer qu'il les avait copiés dans les registres authentiques, plus complets apparemment qu'aujourd'hui, et qu'il était à même de consulter, puisqu'il habitait, comme sous-préfet, les bâtiments de l'hôtel de ville, au Grand-Andely.

Si l'on fait d'ailleurs des rapprochements, on remarque que l'acte de décès de Poussin dans les registres de Saint-Laurent *in Lucina* constate qu'il mourut à l'âge de soixante-douze ans, « *in età di 72 anni.* » Sur ses portraits, Poussin se donne à lui-même cinquante-cinq ans en 1649, cinquante-six ans en 1650; or, sa correspondance établit qu'ils ont été terminés l'un et l'autre avant le mois de juin. Calculs spécieux que j'ai vu faire avec une rigoureuse exactitude. Aussi hésite-t-on aux Andelys entre 1593 et 1594. Quant au 15 juin, il est consacré, paraît-il, depuis l'inauguration solennelle de la statue de Poussin, en 1851 : on n'a pas fait difficulté de l'admettre dans l'inscription commémorative; et il y a quelques semaines, M. Frère l'a conservé dans sa *Bibliographie normande.*

A défaut d'une déclaration positive de M. de La Rochefoucauld, la question demeure indécise; l'acte de décès et la signature des portraits ne la tranchent pas. On citerait cent exemples d'écrivains et d'artistes qui se trompent de quelques mois sur leur âge. On en citerait mille, d'officiers de l'état civil mal informés sur l'âge d'un mort. Le registre de Saint-Laurent donne bien au défunt le nom de *Peressin.* La famille a-t-elle déclaré que Poussin était mort à soixante-douze ans ou dans sa soixante-douzième année? Avait-il cinquante-six ans accomplis, s'en fallait-il de quelques semaines, et n'était-il que dans sa cinquante-sixième année, lorsqu'il signa le portrait de 1650? Qui nous le dira? Pour moi, j'estime qu'il sera prudent de s'en tenir au témoignage de Félibien, jusqu'au jour où l'acte qui seul pourrait l'infirmer d'une manière positive aura été retrouvé, s'il doit l'être, dans la collection mystérieuse de quelque amateur britannique.

III

LE CLOS POUSSIN

Il peut rester des doutes sur la date, mais non sur le lieu de la naissance de Poussin. Le 6 novembre 1841, on mit aux enchères, en l'étude de Me Piquerel, notaire aux Andelys, un bout de terre dont le nom seul devait fixer l'attention. L'affiche ne négligeait point l'avantage de cette

circonstance. « Un terrain, disait-elle, actuellement en nature de verger, appelé le *Clos Poussin*, et dans lequel se trouvent encore les fondations de la maison où est né, le 15 juin 1594, le célèbre peintre Nicolas Poussin. » L'affiche ne fait pas foi pour la date. Il n'est pas bien avéré, non plus, que les fondations de la maison existassent encore. Mais ce qui était authentique, c'était la désignation de l'immeuble. Le nom de *Clos Poussin* ou *Pouchin*, très-souvent cité dans les titres, était attesté aussi par la tradition; l'acte de notoriété, dont la lecture a précédé la vente, fixe donc, selon nous, d'une manière incontestable, le lieu où Poussin naquit.

L'affiche continuait : « Ce clos, d'une contenance de vingt-six ares cinquante-deux centiares, est situé audit hameau de Villers, sur la commune des Andelys. » De là, le droit de dire d'un enfant né à Villers, qu'il était né aux Andelys; c'était sa commune et sa paroisse, *della diocesi d'Andeli*, comme dit l'acte mortuaire de Poussin; *del borgo d'Andeli, diocesi Rotomagense*, dit plus exactement le notaire Rondino, qui écrit le testament de Poussin sous sa dictée; *pictor Andeliensis*, comme l'écrit Poussin lui-même au bas de son portrait.

Je transcris encore ce passage *en bonne forme :* « Il est fermé sur la rue de Villers, par un mur en bauge, dans lequel se trouve la porte d'entrée, et il est entouré, des autres parts, de haies vives mitoyennes. » La *rue de Villers* est un chemin qui conduit aux champs; le mur en bauge et les haies vives mitoyennes disent ce qu'il faut penser des dessins publiés en 1843 par le *Journal des Artistes*[1] et en 1851 par l'*Illustration*[2]. Le correspondant de l'*Illustration* paraît être allé à Villers, mais il n'aura pu sans doute se résigner à la vulgarité du site. Il eût dû se résigner à ne pas mettre un nom historique au bas d'un croquis de fantaisie. La faute du *Journal des Artistes* est autre : c'est un anachronisme, et, qui pis est, un plagiat. On a copié sans le dire, en 1843, une gravure publiée une quinzaine d'années auparavant[3], et qui était peut-être exacte à cette époque. Il est permis, en la voyant, de regretter l'auvent de chaume qui couvrait la grande porte et les arbres du premier plan. Mais, puisqu'ils n'existent plus, force est bien de s'en tenir à la description très-nue, mais très-vraie, des vendeurs de 1841.

Il ne restait au Clos Poussin que deux choses : son prix, terre pour

1. T. I, n° 4. La lithographie, signée Gendré, porte ce titre : *Clos où est né le Poussin à Villers-lez-Andelys, département de l'Eure.*

2. N° du 21 juin.

3. *Emplacement de la maison où est né le Poussin, à Villers-lez-Andelys (Eure).* Ravera del., Couché sculp.

terre, et son nom, qui avait fait doubler l'estimation. Était-ce trop? « On assure, disait un journal bien conseillé, que M. Ingres veut acheter ce petit domaine. » Ce mot de domaine, les noms réunis de Poussin et d'Ingres, en fallait-il davantage pour amener de Paris et de Londres la surenchère? L'enchère même ne vint pas, et l'on put écrire à Évreux[1], cette malice : « En définitive, personne n'a dit mot, et il n'est pas bien avéré qu'aux Andelys le *Clos Poussin* vaille un centime de plus que le *Clos Pierre* et le *Clos Jean.* »

La vérité est qu'il y avait eu méprise; le Clos Poussin trouva un acquéreur qui n'eût rien donné du clos Pierre. Une petite vignette, imprimée à l'occasion de l'inauguration de la statue, constate que le clos dont on donne, d'après le cadastre, le plan et le numéro[2], appartenait à M. Passy, ancien député de l'arrondissement. Il lui appartient encore. Le sol est bon; j'y ai vu un poirier vigoureux et des betteraves superbes. J'aurais voulu, fût-ce sur le mur en bauge, une inscription de quatre mots; et, puisqu'il est toujours permis de joindre la poésie du rêve à la poésie du souvenir, je rêvais la porte ouverte, un préau, des arbres, et sous leur ombre... la statue du demi-dieu, dans un temple antique, selon le classique projet de l'an x? En vérité, j'aimerais mieux la solitude; un musée? Qui songerait à bâtir un musée dans un hameau? Non, mais une modeste maison, où l'on élèverait, sous les auspices de Poussin, les petits enfants de Villers, comme on a remis la maison de Jeanne Darc à la garde des Sœurs d'école de Domrémy.

IV

TABLEAUX FAITS PAR QUINTIN VARIN SOUS LES YEUX DE POUSSIN : L'*ASSOMPTION*; LE *MARTYRE DE SAINT-VINCENT*

Les biographes les plus dignes de foi s'accordent à dire que les premiers conseils qui aient été donnés à Poussin lui furent donnés, aux Andelys même, par un peintre de passage, nommé Quintin Varin. Un peu plus tard, lors de son arrivée à Paris, Poussin traversa l'atelier du Flamand Ferdinand Elle, celui d'un peintre lorrain, nommé Lallemand, mais sans avoir pu gagner rien à l'école de ces deux artistes, tous deux célèbres en leur temps, tous deux médiocres. Plus tard encore, il trouva à Rome des modèles et quelques émules, mais il n'avait plus de leçons à prendre

1. *Journal de l'Eure* (9 décembre 1841).
2. N° 215, section L., du plan cadastral de 1829.

de personne. Varin est le seul maître qu'il ait jamais voulu reconnaître.

Il est à regretter que Félibien n'ait pas reproduit entièrement les deux phrases que Bellori consacre à la mémoire de Varin, « peintre, dit-il, d'un grand mérite... On voit les œuvres de Varin à Amiens et à Paris ; c'est un maître auquel les connaisseurs promettent une renommée plus brillante que celle dont il jouit, lorsqu'on aura fini par reconnaître son mérite [1]. » Bellori n'avait vu certainement ni les tableaux de Paris, ni ceux d'Amiens. Qui lui aurait parlé en ces termes du mérite de Varin et de son injuste obscurité, si ce n'est Poussin lui-même? C'est donc un vœu de Poussin que l'auteur des *Peintres provinciaux* a rempli, lorsqu'il a essayé de rendre à Varin l'hommage d'une tardive justice.

A l'époque où M. de Chennevières a publié son intéressante notice sur Varin (1847), il ne connaissait pas les tableaux que Varin a laissés aux Andelys. M. Bouchitté n'en parle pas davantage. C'est ici le lieu de combler cette lacune, et tout d'abord de fixer une date, qui est importante dans la vie de Poussin, et qui n'est indiquée généralement que d'une manière vague ou peu exacte. Par une heureuse fortune, les deux tableaux de Varin que l'église du Grand-Andely n'a pas cessé de posséder, sont tous deux signés et tous deux datés de la même année 1612. Sur l'un des deux, la date est fixée d'une manière plus précise encore : il a été peint au mois de juillet [2]. Comme les biographes répètent à l'envi que Poussin apprit de Varin l'art de peindre à la détrempe, il ne sera pas inutile d'observer que les deux tableaux dont je vais parler, sont peints à l'huile.

Le premier, suspendu à un pilier de la nef principale, représente une *Assomption*. La reine du ciel, adorée par deux anges, s'élève dans les airs, où le Père et le Fils, tenant encore à la main la croix sur laquelle s'accomplit la rédemption, s'apprêtent à poser la couronne sur sa tête. La colombe mystique plane au-dessus de la couronne. On voit la Vierge de face ; elle a les mains jointes ; ses regards expriment l'extase de la béatitude. Le dessin de la figure manque de caractère. La tunique rose et le manteau bleu s'enlèvent sur un fond lumineux dont les tons m'ont semblé fades et vulgaires. Les anges qui adorent la Vierge sont d'un meilleur style et d'un sentiment plus délicat ; vus tous deux de profil, l'un semble balbutier une prière, l'autre tient les yeux baissés et ramène ses mains sur sa poitrine. La partie inférieure du tableau est occupée par un concert céleste où dix petits anges souriants marient leurs voix aux

1. « Maestro, a cui gl'intendenti attribuiscono maggior fama di quella che tiene, nella tarda conoscenza della sua virtù. »

2. *Quintinus Varinus inven. et pingeb. mense jul.* 1612.

sons des instruments. Sur le livre ouvert, on lit les notes et les paroles de l'hymne : *Regina cœli, lætare. Alleluia.* Les groupes sont bien ordonnés, et ces figures d'enfants sont vivantes et gracieuses, non sans quelque afféterie.

Il est malheureusement difficile d'étudier dans tous ses détails l'autre tableau de Varin, emprisonné, au nord de la nef, dans une chapelle étroite et obscure. Celui-ci représente toute la légende de saint Vincent, le célèbre martyr espagnol. Par une disposition ingénieuse, Varin a su représenter sur une toile de dimensions médiocres sept épisodes successifs de la légende. Par le haut et par le bas, quatre petites compositions servent d'encadrement à la composition principale. On y voit le pieux diacre et son vénérable évêque, saint Valère, traînés devant le tribunal de Dacien; saint Vincent, jeté dans une prison ténébreuse, attaché à un poteau et torturé; puis, arraché au supplice, parce que Dacien lui envie une mort qui terminerait ses maux. Varin, dans un espace aussi restreint, a tiré le plus heureux parti d'un motif pittoresque indiqué par la légende : une lumière céleste pénètre dans l'obscurité du hideux cachot; les anges viennent consoler le prisonnier, et les gardes se troublent comme si leur proie leur eût échappé. Le saint voit leur trouble et les rassure. Tandis qu'il les envoie dire à Dacien d'inventer pour lui de nouveaux supplices, les anges soutiennent son courage en chantant : « Sus, invincible martyr; ne craignez point, car les tourments vous craignent maintenant, et ont perdu contre vous toute leur force. Jésus-Christ a vu vos glorieux combats; il vous veut déjà couronner comme victorieux. Laissez donc la dépouille de cette faible chair, et venez avec nous jouir de la gloire du paradis [1]. »

Aux derniers plans du tableau même et dans le paysage qui fait le fond de la scène, la rage des persécuteurs s'acharne sur le cadavre. On l'a jeté au bord du chemin, pour servir de pâture aux bêtes fauves; là, on va le livrer aux poissons de la mer, comme le corps d'un parricide. Fureurs impuissantes ! Un grand corbeau veille et chasse les loups épouvantés. Les flots pousseront les précieux restes au rivage, où le saint lui-même demandera la sépulture. La légende ajoutait qu'il avertit d'abord un homme et que l'homme eut peur. Ce fut une femme, une bonne veuve, qui lui rendit sans crainte les derniers devoirs.

Revenons au supplice qui est le sujet du tableau proprement dit. Varin a disposé la scène d'une manière véritablement saisissante et pathétique. Le saint est étendu sur les flammes; les bourreaux l'entourent : l'un dé-

1. Ribadeneira, *Vies des Saints*, trad. par l'abbé Daras. T. I.

chire avec un ongle de fer le sein de la victime immobile; un autre, qui tourne le dos aux spectateurs, lève le harpon pour l'enfoncer à son tour dans la chair palpitante; un troisième tient les fers rougis; le dernier souffle sur le brasier enflammé. Le centurion préside au supplice. Il est à cheval; deux licteurs paraissent derrière le cheval, à mi-corps, impassibles comme leur chef. Deux soldats occupent le bord du tableau : l'un, accoudé négligemment, paraît regarder sans rien voir, ou voir sans rien sentir; l'autre se retourne et semble interroger son compagnon; celui-là sans doute a un cœur accessible à la compassion.

On voit avec quel soin, quelle intelligence des convenances du sujet et des ressources de la peinture, l'artiste a varié le rôle, l'attitude, la physionomie des hommes sans nom qui sont les acteurs et les témoins de cette horrible scène. Toutes ces nuances si bien comprises, si librement exprimées, l'indifférence des soldats, la férocité des bourreaux, ces corps d'athlètes, ces visages durs et grossiers, font ressortir la nature plus délicate et plus noble, la grandeur d'âme, l'héroïque sérénité du saint, livré en proie à ces aveugles fureurs. Sa jeunesse ne laisse pas échapper une plainte. Il triomphe de la souffrance; les membres sont vaincus, les bras enchaînés, les yeux sont encore tournés, comme la pensée, vers le ciel. Dieu n'a pas trompé son espérance. A ses regards, le ciel s'ouvre, l'ange descend des nuages et montre au mourant la palme de l'éternité.

Le paysage se déploie aussi dans le fond de la scène : on aperçoit une verte campagne, des rochers, des arbres, un fleuve. Cette perspective, ouverte d'un côté sur la campagne, de l'autre sur les joies du ciel, complète la scène et la relève. Rien ne manque à cette belle composition. Celui qui l'a conçue n'était point un esprit vulgaire. L'exécution, plus franche et meilleure que celle de la *Vierge glorieuse*, dénote un talent souple et sûr de lui-même. On y reconnaît bien cette étude du raccourci et cette connaissance de la perspective par où les témoignages les plus anciens caractérisent le talent de Varin [1]. Pour le modelé même et la couleur, il y a telle partie que les meilleurs peintres flamands de cette époque, ceux qui furent les maîtres de Rubens, n'auraient pas désavouée. La Picardie touche à la Flandre, et il est probable que la peinture flamande n'était pas inconnue à Varin. Amiens et Beauvais, où il avait étudié, étaient la route naturelle qui menait d'Anvers et de Bruges dans la vallée de la Seine. Les traditions de l'École passaient par là comme les marchands et leurs marchandises.

De toute manière, ce *Martyre de saint Vincent*, quoique moins consi-

1. *Peintres provinciaux*, T. I, p. 235.

dérable que la *Présentation au Temple* de Saint-Germain-des-Prés, œuvre postérieure où l'on reconnaît que le talent de l'artiste avait encore grandi, mériterait d'être étudié par tous ceux qui s'occupent de débrouiller les origines si confuses de l'École française du XVIIe siècle. Je souhaiterais qu'il fût nettoyé, rentoilé, transporté au Louvre. Indépendamment de toute autre circonstance, c'est un tableau qui a son prix ; mais combien il devient plus précieux lorsqu'on songe qu'il est d'un maître tombé dans un ingrat oubli, et qu'il a été peint en 1612, aux Andelys, sous les yeux de Nicolas Poussin !

V

AUTRE PEINTURE DANS L'ÉGLISE DU GRAND-ANDELY

J'ai voulu rendre justice entière à Quintin Varin ; je craindrais cependant d'exagérer son mérite, ainsi que M. de Chennevières incline peut-être à le faire, et surtout l'influence qu'il a exercée sur Poussin. Ses entretiens ont pu mettre plus vite un terme aux dernières irrésolutions du jeune peintre. Ses exemples lui ont épargné, en ce qui touche la pratique matérielle de l'art de la peinture, des tâtonnements qui auraient retardé le développement de son talent. Mais les Andelys auraient eu leur peintre alors même que Varin n'eût point dirigé de ce côté sa course aventureuse.

Le séjour des Andelys était particulièrement propre à développer ce penchant irrésistible que Poussin tenait de sa nature. Il est remarquable qu'on avait toujours aimé les arts dans cette petite ville, et la peinture plus que les autres arts. Au sein même de cette partie de la Normandie, où les maîtres verriers de la renaissance ont semé à profusion leurs meilleurs ouvrages, la vieille église du Grand-Andely se distingue par le nombre et par le mérite de ceux dont ils l'ont dotée. Dans le courant du XVIe siècle, à des intervalles très-rapprochés, on a peint le chœur, le transept, la nef, toutes les chapelles tournées au midi. Le chœur présente des figures d'évangélistes et de saints; la nef, au midi, une Genèse très-curieuse et une Bible presque complète; les bas-côtés du chœur, toute l'histoire de saint Pierre. Dans les chapelles, on reconnaît les traits principaux de la vie de la Vierge, les légendes de sainte Clotilde et de saint Léger. Toutes ces verrières, très-mutilées et très-curieuses, réclament instamment deux choses : une restauration intelligente et une description exacte, accompagnée d'un commentaire. Il en est d'obscures; il en est aussi de très-

médiocres; mais quelques-unes sont remarquables et tout à fait dignes d'être conservées.

Je n'en veux citer qu'une parmi celles qui m'ont le plus frappé. Il faut se rappeler que sainte Clotilde est, aux Andelys, l'objet d'une vénération particulière. Elle aimait cette retraite, et y fonda, vers la fin de sa vie, un monastère qui fut célèbre au moyen âge. Tandis qu'on le fondait, la chaleur était grande, les ouvriers avaient soif; la légende rapporte que Clotilde, saisie de pitié, pria Dieu d'accorder une grâce à ces fidèles serviteurs, et de changer, pour eux, en vin l'eau de la source prochaine. Cette tradition gracieuse s'est perpétuée depuis plus de treize siècles, et, chaque année, le 2 juin, les populations du voisinage accourent pour suivre la procession qui se rend à la source miraculeuse, où de pauvres infirmes se plongent à l'envi dans l'eau glacée, s'imaginant, dans leur croyance naïve, que, depuis le miracle, cette eau a gardé la vertu de guérir.

La vie de Clotilde occupait toutes les croisées d'une chapelle. Un fragment d'une autre verrière détruite représente la procession qui se rend solennellement à la source. C'est une sorte de frise qui remplit les quatre meneaux de la croisée. Au premier rang, marchent les enfants de chœur, et, derrière eux, les chantres; puis, le prêtre et deux hommes portant la châsse; puis, sept nobles personnages, formant la tête du cortége : le premier, quoique jeune, est vêtu d'une robe rouge comme les cardinaux; les autres ont l'élégant costume que portaient les gentilshommes du temps des Valois. La châsse se détache en jaune sur le fond bleu du ciel, et tranche nettement, sans désaccord, avec la tunique bleue et le manteau rouge de l'un des porteurs, le manteau bleu de l'autre. L'officiant, les enfants de chœur, les chantres sont revêtus de leurs ornements ordinaires, où les tons clairs dominent. La couleur est naturelle, éclatante, harmonieuse. La disposition générale des lignes est très-simple, comme dans un bas-relief. La vérité des attitudes et des physionomies fait illusion. Un petit nombre de détails, et surtout la grosse figure et les lunettes de l'un des chantres, accuseraient une certaine tendance à la reproduction littérale, et même chargée, de la réalité vulgaire. Prenons-le pour une fantaisie, et peut-être pour une malice de l'artiste. Tel n'est pas le caractère général de cette peinture, très-vraie, mais très-fine, très-expressive, et qui plaît tout d'abord par l'heureux accord d'une élégance sans apprêt et d'une naïveté sans affectation. J'oserai dire que Varin et Poussin lui-même ne l'ont pas assez regardée, et qu'elle eût fixé davantage l'attention de Lesueur. Si le reste de la verrière valait ce fragment, malheur à ceux qui l'ont brisée!

Selon la coutume, les verrières du Grand-Andely portent généralement

des armes ou le nom des donataires; le plus souvent, le peintre a mis leurs portraits au bas de sa composition : d'un côté, le mari, de l'autre, la femme; quelquefois les fils, agenouillés derrière le père, à la file; les sœurs, derrière la mère. Il serait intéressant pour l'histoire de l'église, de déchiffrer les armes, et, pour celle des vieilles familles du pays, de restituer, autant que cela se pourrait, les noms et les dates consignés dans les inscriptions dédicatoires. Ce qui m'a frappé, c'est que, durant les soixante années qui ont précédé la naissance de Poussin, toutes les classes avaient fait à l'envi des sacrifices pour orner de peintures la collégiale. Gentilshommes du voisinage, riches bourgeois de la ville, corporations d'artisans, confréries religieuses : l'émulation avait gagné tout le monde.

A côté des verrières, on pourrait trouver quelques peintures murales, effacées sous le badigeon, notamment dans une chapelle consacrée à la Vierge, qui sert au besoin de baptistère, et dont la restauration ne fait pas grand honneur à la fabrique de 1765. Les peintures murales sont probablement antérieures aux peintures sur verre. Celles-ci ont été suivies par les peintures sur toile. En 1612, les Andelys appellent Quintin Varin. Plus tard, l'église s'enrichit d'un excellent tableau représentant *Jésus retrouvé par sa mère et par saint Joseph au milieu des docteurs*, que l'on a quelquefois attribué à Lesueur, et qui est probablement de Stella : ainsi Poussin, dans l'église de sa ville natale, est au moins remplacé par le plus ancien de ses maîtres et le plus cher de ses disciples.

On voit, en résumé, que la petite ville des Andelys a beaucoup fait, pendant plus d'un siècle, pour la décoration intérieure de son église, et l'on comprend aisément qu'un enfant, à qui Dieu avait donné le génie, ait eu la pensée de consacrer son génie à la peinture, dans un pays où la peinture paraît avoir été l'objet des préoccupations constantes de toutes les âmes pieuses et de tous les esprits délicats.

VI

LE PAYSAGE AUX ANDELYS. SENTIER DE VILLERS

Dans la plupart des verrières, comme dans le *Saint Vincent* de Quintin Varin, la scène se passe au milieu du paysage. Les groupes ne s'enlèvent pas sur des fonds d'or ou d'azur, sans aucune apparence de réalité. Autour des personnages, la nature est animée comme eux; l'air qui les enveloppe est un air qu'on respire; la perspective laisse voir des édifices,

des arbres, un ciel vivant. Mais qu'est-il besoin de parler des paysages peints dans l'église? Franchissez le seuil, quittez la ville et montez sur les coteaux qui la dominent. Voici le chemin de Villers. Tous ces lieux sont bien changés. Il ne reste, je l'ai dit plus haut, ni une pierre de la maison de Jean Poussin, ni un arbre de son verger; entre le hameau et la ville, ces coteaux arides que tant de sueurs arrosent sans les féconder, étaient couverts par une forêt séculaire. Poussin la traversait pour descendre de la maison à l'école, à l'église, chez Quintin Varin; au détour du sentier, par des échappées fugitives, il apercevait à travers les arbres l'étroite vallée où le Gambon coule sans bruit dans la verdure, et, sur l'autre rive, des hauteurs couronnées de bois. L'horizon n'a rien de saisissant, de grandiose; il est d'une entière simplicité, mais plein de grâce; borné de toutes parts, mais par des collines aux ondulations harmonieuses; la paix y règne, une paix profonde. Bientôt la vue s'ouvrait sur la ville et sur le clocher qui dominait alors la tour gothique.

Mais si l'adolescent préférait suivre le cours du ruisseau dans les prés humides qui séparaient les deux Andelys, ou, de Villers, remonter par le plateau vers le couchant, à quelques pas, l'horizon s'ouvre sur de vastes plaines. La Seine promène entre ses rives aimables des eaux indolentes. Elle coule vers des falaises escarpées, blanchâtres, semées de buissons, qui attirent de loin les regards. A l'entrée de la vallée des Andelys, veille fièrement le château Gaillard, une des ruines les plus pittoresques et les plus imposantes de la Normandie. Il ne faut pas l'âme d'un peintre pour être ému par un tel spectacle. Poussin oubliera pour d'autres sites les sites familiers à son enfance, pour d'autres sujets ceux qu'il avait vus traités dans les chapelles de Sainte-Clotilde et de Saint-Léger : il n'importe. Les Andelys nous ont expliqué sa vocation et les inclinations particulières de son génie. S'il doit exceller dans le paysage comme dans la peinture religieuse, si la place qu'il accorde à la nature vivante dans la plupart de ses compositions historiques, fait une partie de son originalité, nous n'en serons pas surpris : le point de départ de sa glorieuse carrière, c'est le sentier ombragé qui le conduisait de Villers à l'église du Grand-Andely. C'est là qu'un jour, avant de connaître Quintin Varin, sans être jamais sorti du pays natal, l'enfant ému laissa échapper dans la solitude le cri du Corrége : *Anch' io' son pittore.* — Et moi aussi je suis peintre [1] !

1. Pour accompagner dignement l'excellent article de notre nouveau collaborateur, nous avons fait graver non-seulement la peinture murale dont il va être question, mais un admirable dessin du maître *Acis de Galathée,* que nous a gracieusement prêté un de nos amateurs les plus éminents, M. H. de L.

VII

PEINTURE MURALE ATTRIBUÉE A LA VINGTIÈME ANNÉE DE POUSSIN

Il est vraisemblable que la date mise par Varin lui-même au bas de sa *Vierge glorieuse* marque à peu près l'époque de son départ des Andelys; il se serait éloigné vers la fin de l'été de 1612, et Poussin n'aurait pas tardé à le suivre, puisqu'il s'enfuit des Andelys à dix-huit ans.

Mais quelques mois s'étaient à peine écoulés lorsqu'il fut obligé de revenir chez son père, on sait après quelles aventures. La tradition rapporte qu'il y resta environ un an [1]. Malheureusement elle garde le plus profond silence sur les circonstances de cette année et sur l'emploi que fit Poussin des loisirs de sa convalescence. Il est impossible de supposer qu'il n'ait pas repris ses pinceaux dès qu'il en eut la force, et difficile d'admettre qu'il n'ait laissé dans sa ville natale aucun des ouvrages qu'il y dut faire. Quel prix n'aurait pas la moindre peinture dont on pourrait affirmer qu'elle appartient à ce dernier séjour aux Andelys, et à la vingtième année de Poussin?

Peut-être ce trésor existe-t-il. Il a été signalé au public pour la première fois, en 1854, par le *Bulletin monumental* de M. de Caumont [2], mais de manière à exciter chez les lecteurs autant de défiance que de curiosité. Dans une séance tenue aux Andelys même, par la Société française pour la conservation des monuments historiques, M. Poncet n'avait pas hésité à entretenir ses confrères « d'une *fresque*, que *tout porte à croire émanée du pinceau de Poussin*, quand il vint dans sa ville natale, *après son premier voyage en Italie*. C'est une ébauche ajoutait-il, mais elle rappelle un paysage d'Italie, et le sujet est une bacchanale d'un beau style. » Presque aussitôt, M. Raymond Bordeaux, dont le témoignage en pareille matière fait autorité, reprenait : « Le style de ce *décors* permet de l'attribuer à *quelque contemporain de Poussin*. »

Fresque ou décors, il s'agissait d'une petite peinture de forme octogonale, à peu près régulière [3], qu'un avoué des Andelys, M. Hugonet, avait retrouvée, en 1842, au-dessus de la cheminée de son salon. Elle était

1. « Lo spatio di un' anno intero » (Bellori). — « Environ un an » (Félibien).

2. T. XX, p. 152, 169.

3. Hauteur : 0m,80. — Largeur : 0m,66, réduite en haut et en bas à 0m,31 par les pans coupés. Ceux-ci ont eux-mêmes 0m,27. Il reste pour les côtés, en verticale 0m,40.

alors cachée par une glace dont l'encadrement accuse la fin du siècle dernier. M. Hugonet eut le bon goût de comprendre que la peinture valait mieux que la glace; nettoyée avec soin, et entourée d'un cadre très-convenable dont le style rappelle le temps de Louis XIII, elle fera désormais l'honneur de sa maison.

Cette maison, toute voisine de l'église, était jadis la plus considérable de celles qu'habitaient les chanoines de la collégiale; et il n'y a pas longtemps qu'on la désignait encore sous le titre de : *Maison de M. le Doyen.* Elle remonte certainement à la fin du XVIe siècle ou aux premières années du XVIIe. Aucune condition matérielle ne s'oppose donc à ce que la peinture elle-même remonte jusque-là.

Quelle en est la véritable date? Que vaut-elle? A quel artiste est-il permis de l'attribuer par conjecture? Délicat problème, dont les plus compétents hésiteraient à donner la solution. On a vu le courage manquer même à M. Raymond Bordeaux, et je tremblais à mon tour de brûler mes vaisseaux avec l'intrépidité de M. Poncet. Du moins, j'ai désiré donner au point en litige une publicité plus grande, et fournir à chacun les moyens de se prononcer lui-même en connaissance de cause. A ma prière, un artiste qui a mieux à faire que des copies, mais dont le talent sérieux et populaire était une double garantie dans la question qui nous occupe, n'a pas dédaigné de reproduire la peinture dont nous devons à M. Hugonet la conservation. Le nom seul de M. de Curzon me dispensera de dire que son excellent dessin est d'une parfaite exactitude [1].

On remarquera, tout d'abord, la grande place donnée au paysage dans la composition. La perspective offre à la vue, pour premier plan, un chemin sablonneux qui tourne et monte dans des terrains incultes; puis une rivière qui se perd à droite, derrière les falaises. A l'autre bord, et vers le milieu de la hauteur, des arbres, une tour bastionnée, une autre route qui serpente et s'éloigne vers le fond, à peu près comme la première; à l'horizon, une chaîne de hautes collines; toute la partie supérieure du tableau est occupée par un ciel nuageux. Ce ne sont, jusqu'à présent, que des fonds et des accessoires d'un intérêt médiocre, d'une importance disproportionnée avec le principal motif du tableau. Celui-ci, du moins, est conçu d'une manière piquante. Au centre du paysage s'élève, avec un buisson qui marque un des détours du chemin, un vieil arbre mort, dont les rameaux dépouillés, auxquels s'enlacent quelques lianes fleuries, dessinent sur le ciel leur silhouette bizarre. A droite, tout au bord du cadre,

1. C'est ce dessin mis sur bois par M. Jules Laurens, et gravé par M. Sargent, que nous donnons à nos lecteurs.

PEINTURE MURALE TROUVÉE AUX ANDELYS

ET ATTRIBUÉE AU POUSSIN.

se détache en clair un groupe de cinq figurines : une Bacchante demi-nue, au torse souple, aux cheveux dénoués, à la robe flottante, aide son robuste compagnon, sorte d'Hercule en liesse qui étale complaisamment ses flancs athlétiques et ses larges épaules, à porter comme en triomphe une amphore couronnée de guirlandes de fleurs. Trois enfants précèdent la marche : l'un, petit Satyre aux pattes de bouc, à la face mutine, tient le bout des guirlandes; les deux autres mesurent la marche aux sons du triangle et de la flûte. Ces figurines sont dessinées finement, d'un mouvement gracieux, et beaucoup mieux peintes que le paysage. Dans ce coin de son ouvrage, l'artiste a été moins avare de son temps et de ses peines. Au bas d'une ébauche, c'est la signature d'un maître.

S'il pouvait être démontré, d'une manière certaine, que cette peinture appartient à la première moitié du XVIIe siècle, je ne craindrais pas d'affirmer qu'elle est de Poussin lui-même. Autour de Varin, dans l'école de Vouet, on aurait peut-être dessiné cette *bacchanale*, on n'aurait pas imaginé ces terrains nus, cet arbre mort, les fonds monotones et solennels de ce paysage, dont le style a plus de noblesse que d'agrément. Il fallait, pour dédaigner ainsi, même dans une pure décoration, toutes les séductions faciles d'une élégance convenue, une façon de sentir la nature et de concevoir le paysage historique, qui n'appartenait encore à personne et qui caractérise le peintre des Andelys. Alors, pourquoi chercher à mettre le nom d'un autre au bas d'une peinture faite aux Andelys, qui n'est pas indigne de Poussin, où l'on reconnaît son style, et qui serait de l'époque où il vécut?

Des artistes et des critiques auxquels j'ai montré le dessin de M. de Curzon, et M. de Curzon lui-même, qui connaît si bien l'Italie, ont paru frappés du caractère italien des fonds du paysage. Ils y retrouveraient volontiers le souvenir de la campagne romaine, et ils inclineraient à penser que ce paysage a été peint par Poussin, lors de son retour en France, de 1641 à 1642. La conjecture de M. Poncet, qui parut si téméraire en 1854, aurait donc pour elle des suffrages qui ont à mes yeux un grand poids. Ils n'ont cependant point décidé ma conviction. Je ne sais si Poussin, durant le voyage qu'il fit en France entre ses deux séjours à Rome, revint aux Andelys. S'il y revint, il est au moins douteux, d'après tout ce que l'on connaît de la vie que les exigences de la Cour lui avaient faite, qu'il ait eu ou pu prendre, hors de Paris, le temps de peindre. A cette époque, il avait un souci de la perfection, un scrupule des convenances, qui ne lui auraient guère permis de laisser aux Andelys, sur la cheminée de M. le Doyen, une ébauche, et l'ébauche d'une bacchanale.

Est-il, d'autre part, vraiment nécessaire d'avoir vu de ses yeux l'ho-

rizon de Rome pour peindre cette rivière et ces collines? Pas plus, à ce qu'il me semble, que d'avoir été au Vatican pour représenter ce groupe antique. Je verrais dans le style du paysage un pressentiment tout aussi bien qu'un souvenir de la campagne romaine; et si Poussin n'a pas vu ces grandes lignes aux bords de la Seine ou de la Loire, est-il difficile d'admettre qu'il les a vues à Paris, dans les tableaux, dans les gravures qui lui firent connaître d'avance le pays où il était, dès sa vingtième année, décidé à vivre?

On sait d'ailleurs qu'il avait peint des bacchanales au château de Chiverny, et que c'était là (chose remarquable) un des motifs qu'il aimait à traiter avant d'être allé à Rome, avant de connaître Marino et son célèbre poëme d'*Adonis*. Quant aux procédés et à la façon de peindre, il y a toute vraisemblance de rapporter à 1614 une bacchanale peinte sur mur à la détrempe; les négligences dont tout le monde sera frappé, la précipitation, s'expliquent d'elles-mêmes par l'âge du peintre, et cette ardeur fougueuse des jeunes années que Poussin portait à Rome. « Voilà, disait Marino au cardinal Barberini, un jeune Français qui a le diable au corps, *una furia di diavolo*. » Cette qualité ou ce défaut, Poussin ne les avait plus au retour. Un ouvrage où on les retrouve ne saurait donc lui être attribué que si l'on remonte à ses jeunes années.

E. GANDAR,

(PROFESSEUR A LA FACULTÉ DE CAEN.)

A MONSIEUR GEORGE MOREAU

George, mon jeune confrère en bibliophilie, il faut tout d'abord que je vous félicite de ce grand amour qui vous a pris, si jeune encore, pour les beaux livres. A coup sûr c'est une aimable passion, dont le charme est toujours nouveau; variée, inépuisable, élégante, mais il est rare qu'elle soit le partage de la jeunesse. Ordinairement elle arrive à l'homme heureux, quand cet homme heureux touche aux premières limites de l'âge mûr, à l'heure où revenu de toutes les passions stériles, il songe à préparer les armes de sa vieillesse, les petits bonheurs de son toit domestique, et sa fête de chaque jour. Soyez donc le bienvenu, d'aimer si vite et si bien ces chers amis de la vie humaine, amis dévoués, reconnaissants, fidèles. Ils voyagent avec nous, ils nous suivent à la ville, à la campagne; on emporte son livre au fond des bois, on le retrouve au coin du feu : « C'est proprement un charme, » et Montesquieu, ce grand homme, a très-bien dit qu'il ne savait pas de douleur si grande, qui ne fût soulagée un instant par la lecture d'un bon livre. Oubli, consolation, courage, espérance, tout est là. Cependant, comme toutes les passions bien senties et comprises, la passion des livres a sa coquetterie et son luxe. On comprend très-bien, qu'un jeune homme épris de sa fiancée, ait grand souci de la parer des plus riches étoffes, des bijoux les plus rares. La dame à son gré n'aura jamais assez de diamants, de perles et de riches dentelles; autour de la personne aimée, il faut que tout soit recherche et belle grâce, et que chaque soir elle ait à sa main un bouquet de fleurs nouvelles. Même le cheval que l'on aime, on le pare; il faut que tout brille autour de son mors retentissant; comment donc ne pas permettre à l'ami des beaux livres, de les couvrir d'un beau manteau, fait à leur taille, par un habile artiste, et doré par un habile ouvrier? Le livre est si bien fait pour être orné; il porte avec tant de bonheur toutes les élégances! et quelle merveille après tout, un bel exemplaire d'une belle édition qui représente un chef-d'œuvre de l'esprit humain! Quelle joie et quelle fête à le tenir dans

ses mains, tremblantes d'une émotion ineffable; on le regarde, on le contemple, on le retourne, on l'ouvre enfin, et voilà que soudain le véritable amateur entre en des ravissements infinis.

Quel bonheur! Cet *Homère*, ou ce *La Fontaine*, il est de la belle date; il a appartenu à quelque galant homme des temps passés; son nom tracé d'une main pieuse, au *folio verso*, atteste un de ces propriétaires, dont le souvenir agrandit l'âme et l'esprit du lecteur. — C'est donc bien vrai, mon livre appartenait à Racine, au grand Corneille?... Ou bien il porte à sa marge éloquente, une note écrite par la main de Bossuet! En même temps, vous remarquez que le papier est souple et sonore; que les gravures sont du premier choix; que si le livre n'a pas gardé sa première reliure (et c'est un grand point) il est signé des noms de Derôme ou de Pâdeloup, de Duru ou de Beauzonnet. L'odeur même, une douce odeur, suave et chaste, pieuse ou savante, s'exhale encore de ces pages noblement touchées. Le livre est là, dans vos mains, consacré par les années, par le génie et par le travail. Il est plein de beau langage et de bons conseils; il représente ou l'histoire ou le poëme; il est le conte, il est la prière; il vient d'un philosophe, il vient d'un romancier. Quoi de plus sérieux et de plus complet? Quelle élégance à la fois plus rare et plus charmante, et que voulez-vous comparer parmi les fugitifs plaisirs de ce bas monde, à cette grâce, à cet éclat surnaturels? A ce compte, il n'y a rien de plus beau qu'un beau livre et de plus digne aussi de nos empressements.

Cependant, il faut une certaine prudence, même en nos amours les plus légitimes; il faut réprimer toutes les passions, même celle-là. Au milieu des plus belles ventes de ce temps-ci, la vente de messieurs de Bure, Armand Bertin, Charles Nodier, Pixérécourt, le bibliophile qui n'aurait pas su se contenir, se fût ruiné en vingt-quatre heures, et voyez la honte et le chagrin, lorsqu'en rentrant chez soi, chargé du précieux fardeau de quelques beaux volumes auxquels on n'aura pas su résister, on se voit forcé de s'avouer à soi-même que dans huit jours, quand le commissaire-priseur enverra sa note, augmentée de cinq pour cent sur le prix de la vente, on ne pourra pas la payer, à bureau ouvert. Alors quelle inquiétude et quel malaise, et quelle douleur, s'il faut rendre enfin ces histoires et ces poëmes, dont se paraient déjà votre glorieuse armoire! — Il vaut donc beaucoup mieux se maintenir dans les limites strictes de sa fortune, que de s'exposer à des ventes forcées. On a trop de peine au bout de ce compte fatal, pour un moment d'enivrement et de plaisir, et puis, voyez-vous d'ici ricaner les grands libraires, les Techner, les Potier, les Gancia, les Bossange, quand ils voient reparaître au bout de six mois,

sous le feu des enchères, des livres qu'ils ne comptaient plus revoir, avant qu'il soit vingt ans.

D'autre part, vous et moi, mon jeune ami, nous avons naturellement en grande horreur, et dans le plus profond mépris, les bonnes gens qui vont disant : que le livre soit riche ou pauvre, entier ou déchiré, qu'il ait appartenu à Mme de Sévigné, ou à Bélise des Femmes savantes ; qu'il sente l'œillet ou le graillon, c'est toujours un livre, « et peu m'importe, après tout, qu'il vienne du Louvre ou du Pont-Neuf. » O l'exécrable opinion ! la monstruosité misérable ! Eh quoi de plus bête enfin, que ces façons de lire et d'agir ? Ça vous est égal, dites-vous, Messieurs les lecteurs sans odorat, de tenir dans vos mains mal lavées un bouquin taché de lie, où la fille errante et le laquais fangeux ont laissé la trace ineffaçable de leurs doigts malpropres, et de leurs têtes mal peignées ? Ça vous est égal de respirer, en lisant un livre, une odeur nauséabonde, et de trouver à chaque page une abominable exhalaison d'écurie ou de mauvais lieu ? Ces messieurs et ces dames, les non difficiles, appellent *livre* une loque infecte, un haillon qui n'a plus de nom dans aucune langue ! Ah fi ! je ne voudrais pas lire dans ces pages souillées, même les plus belles pages de l'esprit humain. Non pas même Hector aux pieds d'Achille, Euripide amenant Iphigénie à l'autel, Anacréon sous sa vigne, ou le Cyclope de Théocrite contemplant les flots de ta mer, ô Sicile. Il n'y a rien de beau et de bon, rien d'héroïque et de grand dans un livre humilié, sali, plein de vilenies et d'immondices ; et quiconque nous dira ce refrain bête : « ça m'est égal ! » celui-là ne sait pas lire. Il n'a jamais lu que des journaux de cabaret, des romans de cabinet de lecture, ou l'histoire de Cartouche et de Mandrin. Demandez-lui, en même temps, si ça lui est égal, de donner le bras à quelque femme suspecte, qui s'en va par la rue en traînant la savate, le jupon court et le nez au vent ? Demandez-lui si ça lui est égal, à lui-même, de sortir dans la rue une tache à son habit, et des trous à ses bottes ? Pourtant la honte est plus grande encore à posséder dans un coin de sa chambre un tas de protervies en guise de bibliothèque, dont le chiffonnier ne voudrait pas.

Non, non, les honnêtes gens qui se respectent, ne tomberont jamais dans la possession de ces livres crapuleux. Ils les laisseront dans leur fange, et dans leur abomination ; ils respecteront leurs heures d'étude et de loisir, et ils ne croiront jamais qu'il soit possible, en effet, de réunir tant de souillures à toutes les fleurs du bel esprit. Il faut à l'homme sage et studieux, un livre honorable, et digne de ses respects. Il ne saurait s'accommoder de ces imprimeries bâtardes, où le hasard est le prote, où l'aventure est la brocheuse ; où rien ne tient, ni le papier, ni l'encre, et

pas même le fil, qui devait relier l'un à l'autre ces feuillets où l'esprit fait une tache, où le génie est un trou. Ces réimpressions de nos chefs-d'œuvre, pleines de fautes, disons mieux, pleines de crimes, il y a pourtant des gens qui les achètent, et qui les font relier en basane par des cordonniers manqués, dont on fait des relieurs. Ces livres ainsi bâtis, qui puent la colle et l'œuf pourri, que le ver dévore, et qui tournent au jaunâtre, grâce aux ingrédients de paille et de bois pourris, par lesquels le chiffon de toile est remplacé, ces misérables in-octavo, la honte et l'exécration du genre humain lettré, il y a cinquante imbéciles, cinquante ignorants, cinquante usuriers, cinquante idiots, cinquante repris de justice, et cinq ou six duchesses ou marquises, qui les enferment avec soin, dans une bibliothèque richement sculptée, et qui ferment leur bibliothèque à la clef, et à double tour, comme si quelqu'un voulait leur dérober leur Voltaire en quatre-vingts volumes; leur Jean-Jacques Rousseau, leur Buffon, leur Fénelon, leur *Biographie*, leur Lacépède et leur Paul de Kock! — « C'est un ornement disent-ils, une bibliothèque, et ça peut servir. » — Ça ne sert qu'à te déshonorer et à prouver que tu es un imbécile, ignorant que tu es.

Certes, les solitaires de Port-Royal-des-Champs « Messieurs de Port-Royal! » les Arnauld, les Nicole et les Pascal, la mère Angélique elle-même, ils étaient peu disposés à tout ce qui ressemble au luxe, à la chose inutile; au contraire, ils excellaient dans toutes sortes de privations et de mortifications; ils étaient vêtus de bure, ils mangeaient du pain de seigle, ils buvaient l'eau des fontaines, ils portaient un cilice, ils couchaient sur la cendre, oui, mais ils avaient de très-beaux livres. Ils les voulaient sévères, mais bien vêtus; ils recherchaient les éditions rares et correctes. Ils honoraient, en braves gens, le poëte, l'historien, l'orateur. Ils ont laissé, ces grands sages, une reliure faite exprès pour eux, qu'on appelle encore aujourd'hui la reliure *janséniste*, et que maître Duru fait si bien.

Voilà donc, pour commencer, deux grands dangers qui menacent le bibliophile novice : trop acheter de trop belles choses, ou bien encombrer sa maison des plus vilains produits de l'imprimerie et de la librairie française. Entre ces deux maux il n'y aurait pas à hésiter, mieux vaudrait encore le premier, qui n'a rien de déshonorant, et qui ne vous mène, après tout, qu'à la prison pour dettes. Mais voulez-vous, mon ami George, que je vous donne, et tout de suite, un conseil qui vous modère et qui vous maintienne dans les justes limites? n'achetez un livre aujourd'hui, que lorsque vous aurez lu, d'un bout à l'autre, le livre acheté il y a un mois, il y a six semaines. Lisez bien, lisez peu; attachez-vous par la lecture à

ce philosophe, à ce poëte; aimez-vous l'un l'autre, et quand vous le placerez sur vos tablettes garnies d'un cuir de Russie odorant, faites que vous puissiez lui dire : au revoir, je te connais bien à cette heure, et me voilà tout à fait de l'avis des grands esprits, dont tu fus l'exemple et le conseil! Avec cette nécessité de lire entièrement ce qu'on achète, on y regarde à deux fois, avant d'acheter; on se méfie un peu plus de ce qui est rare et curieux, pour se tenir tout simplement, aux chefs-d'œuvre honorés de l'assentiment du genre humain. Vous commencerez donc par vous procurer de beaux et bons exemplaires, de ces quelques livres qu'on lit et qu'on relit toujours. Vous achèterez, non pas comme vous avez fait, naguère, une Bible en caractères gothiques et sans date, ornement inutile de votre bibliothèque à peine commencée, mais une Bible facile à lire, à savoir tout simplement, la Bible d'Ambroise Didot (1785), pourvu qu'elle soit sur un papier vélin et reliée par un maître. Ellé est belle, élégante, et tiendra une belle place, au premier rang de vos plus beaux volumes. A cette Bible en latin, vous pourrez ajouter, mais plus tard, quand vous la rencontrerez en belle condition, et à bon prix, la traduction de Lemaistre de Sacy, ornée des dessins de Marillier. Le Nouveau Testament, traduit par messieurs de Port-Royal, et imprimé par les Elzévirs en 1667, se rencontre quelquefois relié par Dusseuil. Si vous le trouvez, dans le bel état, et que l'argent vous manque, allez tout de suite au mont-de-piété, laissez-y votre montre ou votre fusil, achetez le livre, et vous aurez fait une bonne affaire. Il vous faut aussi, parmi ces livres précieux qui sont le commencement de la sagesse, une Imitation de Jésus-Christ, et vous n'aurez que l'embarras du choix. Celle de 1679, imprimée à Amsterdam, serait une bonne fortune en y joignant la traduction en vers de Pierre Corneille, imprimée à Rouen (1656). Voilà tout ce que je vous demande en fait d'Écriture sainte, de liturgie, et de théologie. Un peu plus tard, vous choisirez dans Bourdaloue et dans Massillon, dans Bossuet et dans Fénelon... disons mieux, le choix est fait par un des grands écrivains de notre époque, appelé M. de Sacy. Il a publié naguère chez Techner, un charmant recueil qui contient les chefs-d'œuvre de la théologie morale, et personne après celui-là ne saurait mieux choisir. Croyez-moi, laissons crier les idolâtres des livres anciens, et ne les suivons pas dans toutes leurs folies. Il ne faut pas se méfier des livres modernes quand ils sont bien faits, et dans de belles conditions; ils nous ôtent bien du souci, ils nous épargnent bien des dépenses, ils nous préservent de bien des caprices. Un choix bien fait nous délivre à jamais des œuvres complètes, espèce de tombeau dans lequel des éditeurs sans goût et sans mission vont jetant pêle-mêle le bon, le mauvais, le médiocre et le pire. Cepen-

dant si vous trouvez un Alcoran de Mahomet, traduit par Du Ryr (à la Sphère, 1685), ne vous gênez pas pour l'acheter. Procurez-vous aussi un bel exemplaire des *Provinciales* et des *Pensées* de Pascal (l'édition originale est de 1657 et de 1670). Ceci fait, et nos devoirs religieux étant largement accomplis du côté des livres, nous irons tout de suite, à l'attrait véritable des livres, aux belles-lettres, au bel esprit, à la poésie, à l'imagination, à la fête éternelle, sauf à revenir, plus tard, aux sciences, aux beaux-arts, à la jurisprudence, à tout ce que nous laissons de côté. Les belles-lettres, vous le savez, commencent à la grammaire, et comprennent dans leur ensemble les œuvres les plus délicates et les plus rares de l'esprit humain. Vous aurez donc un bon dictionnaire, et vous le placerez, sans honte et sans peur, de façon à l'avoir toujours sous la main. Vous aurez une grammaire, un dictionnaire étymologique, quelques livres de Ménage, et surtout d'Henri Estienne. Il faut conserver précieusement vos deux grammaires de Port-Royal et votre *Trésor de la langue grecque*. Il y a des livres qui servent tous les jours : ce sont des forces qui vous protégent, des remparts qui vous abritent. Je plains l'esprit désarmé de ces armes formidables, enfin rappelons-nous que les anciens faisaient de la grammaire une muse, et disons-nous parfois ce mot de M. Ingres : la grammaire ! la grammaire ! On dresse, en ce moment, une statue au bonhomme L'Homond, c'est très-bien fait, et ce bronze entouré d'un renom si paisible et si calme, il le faut honorer, tout autant (pour le moins) que ces formidables statues de héros souvent médiocres, que des statuaires nous représentent, le casque en tête, l'épée à la main, la fureur dans les yeux, des obus et des boulets à leurs pieds.

Après la grammaire il y a la rhétorique, et cette réthorique, elle contient les chefs-d'œuvre de Cicéron, de Démosthène et d'Eschine; les Oraisons funèbres de Bossuet, le Petit Carême de Massillon, tout le grand art de développer la pensée, et de parler aux hommes réunis, dans l'accent de la vérité. Il ne faut donc pas s'étonner de ce mot *rhéteur*, et le prendre en mauvaise part. Les rhéteurs ont fondé l'école d'Athènes, ils ont régné dans Rome. Ils sont très-souvent d'un bon conseil et d'un bon exemple. Par eux nous apprenons à nous connaître en grands poëtes; ils viennent d'Aristote et d'Horace, par l'Art Poétique. Après la rhétorique, arrive enfin la poésie. Inclinons-nous devant Homère, et qu'il soit un des premiers que nous introduirons, fier et superbe parmi nos dieux domestiques. Il faut donc posséder un bel Homère en grec; mais pour le posséder, il faut être assez riche. Les Aldes ont publié une Odyssée en 1524; les Guntt, successeurs des Aldes, ont publié une Iliade, et qui réunit ces deux beaux livres peut se vanter d'être un homme heureux. Mais Dieu merci, on se contente

à moins, et nous posséderions l'Homère de 1656, publié par les Elzévir en deux tomes in-quarto, il serait même en grand papier, et relié en vélin, aux armes de M. le duc de La Vallière, que nous serions déjà des bibliophiles considérables. En fait de traductions, il n'y en a qu'une seule, la traduction des œuvres d'Homère par Mme Dacier. On se procure assez facilement l'édition de 1741, et elle vous ira fort, pour peu qu'elle soit en beau maroquin. Puisque nous voici dans les poëtes grecs, restons y tout à notre aise. Anacréon, Sapho, Bion et Moschus, Pindare et Théocrite; mais, croyez-moi, tenez-vous au Pindare de M. Villemain, le plus grand instituteur de la France littéraire, le véritable Quintilien de notre âge. Il a ranimé Pindare de son souffle puissant, il l'a expliqué avec cette sagacité merveilleuse, infatigable, exquise; il a rendu tout autre Pindare impossible. Ainsi, des poëtes grecs nous irons volontiers aux poëtes latins: vous êtes un bon latiniste, vous avez été entouré des soins les plus tendres, vous avez reçu les leçons des meilleurs maîtres, et ce n'est pas vous que l'on trouvera jamais rebelle aux clartés de la double antiquité. Athènes et Rome sont en effet les deux grandes institutrices du genre humain. Elles ont laissé des chefs-d'œuvre impérissables, qui sont devenus les modèles les plus parfaits du génie et de l'art moderne. Pendant trois siècles, chez nous, a régné en maître absolu l'esprit d'Athènes et de Rome. Son souffle ingénieux a poussé nos poëtes et nos orateurs, nos philosophes et nos historiens. C'est de nos jours seulement, que les cuistres, dans leur langage barbare, ont voulu mettre à l'index, et couvrir de leurs insultes impuissantes, ces protecteurs du genre humain. Mais quoi, la conscience publique s'est révoltée, et les hommes les plus illettrés ont couru sus aux profanateurs. Toutefois nous devons convenir que, par le malheur des temps, par l'invasion inattendue de toutes sortes de sciences nouvelles, qui ont nécessité chacune une langue qui lui fût propre, enfin par toutes sortes d'emprunts que nous avons faits aux langues étrangères, l'étude et l'admiration des classiques se sont cruellement affaiblies parmi nous. Mais pour les esprits généreux et distingués tels que le vôtre, pour les honnêtes ambitieux du *to kalon*, cet oubli des anciens respects doit être un encouragement irrésistible à la sérieuse étude et contemplation des chefs-d'œuvre. Avant peu de temps, si la fatale *bifurcation* dure encore (il faut bien me pardonner ce barbarisme, il nous vient de l'université même, telle que l'avait faite M. Fortoul), on trouvera, bien rarement, parmi la nation de Racine et de Voltaire, de Molière et de Bossuet, de savants lecteurs dans les langues d'Homère et de Virgile. Alors en ces temps reculés, qui ne sont pas loin de nous, ce sera, soyez-en sûr, parmi les hommes que La Bruyère « appelait les honnêtes gens, » une distinc-

tion très-enviée et très-honorable, de lire l'Iliade et l'Énéide, à la façon des beaux esprits d'autrefois. Déjà même de nos jours, si l'on en parle encore, on ne lit plus les modèles, et c'est pourquoi je les recommande à votre piété toute filiale. Ayez donc un bel exemplaire de Lucrèce, fût-ce le Lucrèce traduit par Lagrange en 1768. Il vous faut aussi en belle condition les trois poëtes prédécesseurs de Virgile, Catulle, Tibulle et Properce, mais je suis sûr que vous les avez déjà, ces poëtes charmants, qui conviennent à votre jeunesse. En même temps vous avez fait l'acquisition d'un Virgile, mais ici, je voudrais un beau livre, disons mieux, j'en voudrais deux ou trois, car le luxe ici n'est pas de trop. Le Virgile de 1666 (*Variorum*), est très-beau et n'est pas très-cher. Le Virgile de Heyne tout récent (1830-41), orné de jolies vignettes d'après l'antique, représente un très-bel ouvrage; Le Virgile Elzévir (1676), quand il a des marges de cinq pouces, et qu'il est relié par Purgold, représentait autrefois un très-bon livre, mais M. Didot a refait le Virgile, il a refait Horace aussi... Horace, l'ami, le compagnon, le cher conseiller de la vie humaine. Un esprit si rare et si charmant, un bon sens si ferme, une raison si bienveillante, tant de grâce et de bonne humeur, tant d'atticisme et tant d'urbanité! Celui-là, on ne saurait lui porter un médiocre amour. J'en ai vingt exemplaires, plus beau celui-ci que celui-là, moi qui ne suis pas riche, et qui voudrait m'en ôter un seul, m'infligerait une grande infortune. Ainsi l'Horace d'Henri Estienne 1577, ainsi l'Horace annoté par Turnèbe, 1605, in-folio; le charmant Horace Elzévir de 1670, si fidèlement, si glorieusement reproduit et copié, par ce même Ambroise-Firmin Didot, conviennent également à une bibliothèque bien tenue. Il y faut aussi un Ovide, un Juvénal, un Perse, voire un Lucain; mais n'allez pas plus loin dans la décadence. Il n'y a rien de plus triste à étudier, rien de plus triste à voir, que la décadence des langues. Elles sont semblables aux feuilles, dit l'Art Poétique, elles tombent l'une après l'autre, avec cette différence qu'une fois mortes, rien ne les ressuscite. On vous permet cependant le *Satyricon* de Pétrone, arbitre des élégances romaines, et leur dernier arbitre. On vous passe un Martial, vous n'irez pas jusqu'à Claudien. Quant aux poëtes latins que la France, l'Angleterre ou l'Allemagne ont pu produire, il faut les laisser dans leur nuage; ils habitent les limbes, avec les enfants morts dans le sein de leur mère, ils ne sont pas de leur monde, et ils ne sont pas du monde ancien.

Nous arrivons ainsi à nos poëtes français, et cette fois, il faut bien que je vous dise ce que disait Yago à son ami Rodérigo : « Mettez de l'argent dans votre bourse, seigneur Rodérigo. » Il est nécessaire en effet, puisque vous voulez être un homme lettré, que vous remontiez aux ori-

gines de la langue nationale; et ces premiers livres de la poésie française, ingénieux, naïfs, railleurs, bons enfants, on ne saurait se les procurer sans bourse délier. Contentez-vous, si vous la trouvez, de la collection des poëtes français de Coustelier, comprenant les poésies de Guillaume Crestin, de Jean Marot, de Coquillart, de Martial d'Auvergne, et de Villon. Vous posséderiez la collection des Douze Pairs, réimprimée il y a vingt ans, que, sans marcher sur les traces du duc d'Essling, vous pourriez vous plonger dans les véritables commencements d'un art tout nouveau, mais plein de délicatesse et de passion. Quelques-uns vous diront que le *roman de la Rose* est un livre ennuyeux; ne les croyez pas, surtout s'il est imprimé en lettres rondes, pour Galliot-Dupré, en 1529. Vous rechercherez avec soin les poésies de Charles d'Orléans, un charmant prince, honneur des lettres, aimé des lettrés. Je vous conseillerais bien le *Grand Testament* de Villon, 1497, mais le livre est de la plus grande rareté. C'est dommage! Il est beaucoup moins rare de rencontrer les *Quinze joies de Mariage* (1734), et quand on les rencontre, on ne les manque guère. Il y a dans tout ce mouvement de la littérature française, entre la *Danse aux Aveugles* et les œuvres de Clément Marot, le fils de Jean Marot, tout un fouillis de petits livres inestimables, que l'on regarde en passant, non pas sans envie. Et puis, pour se consoler, on achète un Clément Marot (1538), un Joachim Du Bellay (1558); on achète un Ronsard, prince des poëtes français, en deux volumes grand in-folio, tel que le possédait M. Victor Hugo, et qui s'est vendu, au milieu d'une foule émue, et à l'heure où l'auteur des *Orientales* et des *Feuilles d'Automne* partit pour son exil. A cette heure, le Ronsard de M. Victor Hugo est aux mains de M. Maxime du Camp, un vrai poëte, et M. Maxime du Camp a tout à fait l'air de vouloir être longtemps le possesseur de ce merveilleux Ronsard que Victor Hugo tenait de son ami Sainte-Beuve. Notez aussi, pour mémoire, un Philippe Desportes (1573), un Bertaut (1620), et surtout les *Satires* du sieur Regnier. J'en possède un, moi qui vous parle, de Jean et Daniel Elzévir, 1652, un petit in-12, non rogné, qui a passé de Nodier à M. de Pixérécourt, de Pixérécourt à M. Cigongne, et de ce dernier au plus aimable, au plus savant, au plus fin connaisseur des bibliophiles français. Comment il est tombé, de si haut, chez moi, comment il est devenu l'honneur de ma collection, ceci est un de ces rares bonheurs dans l'existence d'un pauvre diable d'écrivain tel que moi, dont on ne se vante guère qu'à ses amis. Qui dit Regnier, dit Théophile! Il est charmant, ce Théophile! « Enfin Malherbe vient, » amenant à sa suite une cinquantaine de poëtes qu'on lit une fois, pour ne pas perdre la transition qui relie Malherbe à Despréaux. Deux ou

trois belles éditions de Boileau-Despréaux se disputent l'attention de l'amateur; le Boileau de M. de Saint-Surin est un très-bon livre, et peut devenir un très-beau livre. Quant aux poëtes modernes, M. Alfred de Musset, M. de Lamartine, M. Victor Hugo, il y a toujours quelques exemplaires sur papier vélin que l'on peut découvrir. Puis, sitôt que l'on tient ce bel exemplaire, on ajoute un portrait, une lettre autographe, on donne le livre à Capé, et l'on compose à part soi, pour soi-même, un de ces livres rares, destinés à toutes les prodigalités de l'avenir. Pour mémoire ici, toutes sortes de petits poëtes, dans le petit format in-12, si commode et si charmant : Chaulieu, Lafare, Gentil Bernard, Gresset, Malfilâtre, le chevalier Bertin, Léonard et Parny; vous êtes le maître de les avoir, mais je n'en vois pas la nécessité. N'oubliez pas cependant Gilbert et André Chénier, ces deux là sont de vrais poëtes, par la colère, par la passion, par la douleur. Je vous fais grâce, et je fais bien, de toutes sortes de poëmes illisibles et très-recherchés des amateurs, je vous en délivre, et même de la *Henriade*. A tous nos poëmes épiques je préfère un poëme bien fait; *le Cabinet Satirique* est un charmant livre, et d'un bon sel. C'est tout ce que je vous conseille, et nous irons tout de suite aux fables de La Fontaine, aux contes de La Fontaine. Or, du conte à la chanson, il n'y a pas loin; la chanson, c'est Béranger lui-même, et presque tout seul. Mais là s'arrêtent mes conseils, chaque homme a son goût qui le presse et qui l'attire. On ne doit pas tout aimer, comme on ne peut pas tout savoir. Tel se contente de réunir dans ses longues armoires, les historiens du Bas-Empire, ou de la Picardie uniquement; tel autre est content s'il se fait une bibliothèque guerrière, à commencer par la flèche crétoise, à finir par le canon rayé. M. de Soleinne s'était composé une bibliothèque entière de l'art dramatique; il ne possédait absolument que des comédies et des tragédies, *Télémaque* et le *Petit Poucet*, il les eût chassés de chez lui sans miséricorde. Nous, cependant, nous choisirons les belles choses de l'art dramatique et ses grands hommes: Eschyle, Euripide et Sophocle, *ces reliefs des festins d'Homère;* Aristophane, et Plaute, et Térence. Halte là, voici Corneille, et Racine, et Molière, et ces trois-là, je vous prie en grâce de chercher, s'il se peut, les éditions originales : le *Cid*, *Polyeucte*, ou *Cinna*. Si vous trouvez le Corneille de 1644, l'*Illustre théâtre de M. Corneille*, ne le manquez pas; il contient les cinq chefs-d'œuvre de Corneille. Un beau Molière est indispensable également dans une de ces bibliothèques enviées et respectées, telle que sera la vôtre, avant qu'il soit vingt ans d'ici. Or, ces Molière et ces Corneille des éditions originales, ils sont très-rares, mais on cherche et l'on trouve. Le Racine est plus facile à trouver. Il se compose, à la date

de 1676, de deux tomes in-12 (*Phobos kai Eleos*), et l'on ajoute à ces deux tomes : *Esther* (1679), *Athalie*, avec le privilége donné à Versailles, au mois d'août 1686, *au nom des Dames de la Communauté de Saint-Louis*... Puis, si vous pouvez vous procurer le Rotrou, vous avez tout ce qu'il faut avoir. Pour vous compléter, il vous suffit de quelques tragédies de Crébillon, des meilleures comédies de Regnard ou de Dancourt, et quelques fantaisies de Marivaux. Ces choses-là ne se commandent pas; elles se rencontrent. En fait de romans, on n'en lit guère, mais ceux qu'on lit, quels chefs-d'œuvre! *Gil-Blas*, *Don Quichotte*, *Manon Lescot*, *Paul et Virginie*; mais rien de rare et de curieux, et quand on possède l'édition originale et facile à trouver, ou quelques-uns de ces beaux exemplaires dont la librairie Curmer a doté nos musées bourgeois... on n'a rien à demander à personne. Ainsi, vous le voyez, si quelques beaux livres suffisent à l'honneur d'une maison, à l'ornement d'un cabinet, il n'y en a guère qu'une vingtaine, au bout du compte, que l'on ait grand'peine à se procurer. Le reste est vulgaire; on a facilement la *Divine Comédie* et le *Roland Furieux*, la *Jérusalem Délivrée* et le *Paradis Perdu*. Un ou deux *Mystères*, pour savoir comment cela se faisait, suffisent à notre curiosité. Notez cependant parmi les Molières, car j'y tiens, celui de 1666, en 2 vol. in-12; la première édition complète (1674) en 7 vol. in-12; le volume Elzévir en 1675, en 6 vol. petit in-12, le sixième volume imprimé en 1684. Voilà certes de quoi choisir, sans compter la suite des éditions originales, qui sont très-recherchées, et qui se vendent au poids de l'or : L'ESTOVRDY OV LES CONTRE-TEMPS, — DÉPIT AMOVREUX, — LES PRÉCIEUSES RIDICULES, — L'ESCOLE DES MARIS, et quand on arrive à les posséder toutes (vingt-trois comédies), on peut se vanter d'avoir accompli une tâche difficile. Il y a même, en ces exemplaires de Molière, des pièces qui touchent au roman. Le Molière du regrettable et regretté Armand Bertin, l'honneur des journalistes français, avait appartenu à M. de la Reynie, lieutenant général de police; et voilà comment cet exemplaire unique avait échappé aux corrections exigées par la censure de 1682. Ce livre introuvable avait été acheté par M. de Soleinne à un sien ami qui lui-même l'avait acheté à la Martinique, des mains d'un nègre qui s'était fait bouquiniste. Il fut payé mille francs à la vente Soleinne; il fut payé le double, à la vente Armand Bertin, par M. le comte de Montalivet. Il se vendrait le triple aujourd'hui.

Vous avez déjà l'instinct de la bibliophilie à un trop haut degré pour que je vous encourage à la recherche des éditions originales. La première édition a ce grand honneur que le livre est corrigé par la main du maître. Il la vu de ses yeux, il l'a touché de ses mains pour ainsi dire; il a corrigé

la faute ; il a rétabli le texte ; il a donné le *bon à tirer*. C'est son livre, en effet, tel qu'il l'écrivit, tel qu'il le voulut laisser au genre humain. Plus tard, il arrive assez souvent que lui-même, vieilli, lassé, changé, il porte atteinte à son livre ; ou bien, et cet accident-là est très-commun, le livre a subi les tortures de l'imprimeur, du censeur, des fanatiques, des cuistres, des ravageurs. Qui peut se vanter d'avoir lu le *Télémaque* tel que l'écrivit Fénelon, s'il n'a pas lu *Télémaque* dans l'édition originale ? Et les changements dans l'orthographe et dans le format du livre, il faut bien les compter pour des déguisements.

Cependant, même en possédant le Racine de Claude Barbin ou le Racine elzévir de la bonne date (1678), vous pouvez aussi rencontrer les éditions originales : LA THÉBAYDE OU LES FRÈRES ENNEMIS, ANDROMAQUE, 1668 ; — BRITANNICUS, 1670. Dans ces premières éditions, l'auteur oublie ou néglige de mettre son nom, tant il savait déjà que le monde entier saurait le nom de l'auteur d'*Andromaque* et de *Britannicus*. — Plus facilement, vous trouverez les éditions originales des tragédies et les comédies de Voltaire et le *Figaro* de Beaumarchais ; mais gardez-vous bien d'aller jusqu'au *théâtre révolutionnaire*, ou le laisse aux curieux, qui sont purement et simplement des curieux ; passez donc par-dessus ces poëtes comiques qui prennent si mal leur temps, et pour vos jours de bonne humeur, je vous permets quelques parades et joyeusetés du théâtre italien. — Le théâtre espagnol vous offrira Lope de Vega, et Caldéron. — Shakspeare et Schiller, ils sont des nôtres. — Vous n'oublierez pas, chemin faisant, la Psyché de La Fontaine (1669), le Daphnis et Chloé de M. le Régent. — Comme il montrait à Casanova les dessins qu'il avait faits pour la pastorale de Longus : — « Monseigneur, lui répondit le peintre italien, il ne vous manque guère, pour devenir un grand artiste, que d'être un pauvre diable comme moi ! »

Rappelez-vous que le vrai *Télémaque* a paru chez Mme Ve Claude Barbin en 1699 ; — que Saint-Aubin et Drevet nous ont laissé un très-beau portrait de Fénelon. — Et maintenant redoublez, s'il vous plaît, de curiosité et d'attention, nous touchons à quelqu'un de ces livres extraordinaires qu'il faut posséder superbes, et pour lesquels rien ne doit nous coûter, excepté une mauvaise action.

PANTAGRUEL ! — RABELAIS ! — Ne songez pas au Rabelais de 1533. On n'en connaît qu'un exemplaire ! Chantez un *Te Deum !* si vous rencontrez le Rabelais de 1553 ! et contentez-vous du Rabelais elzévir de 1663, en 2 petits vol. in-12, en maroquin grenat, à compartiments, doublé de maroquin rouge, et relié par Beauzonnet. — Au *Gil-Blas* vous ajouterez les gravures de Smirke ; à l'histoire de Manon Lescaut vous ajouterez le

portrait de l'abbé Prevost par Ficquet. N'oubliez pas un bel exemplaire des Contes de Voltaire, avec la suite de figures de Munch. — Un certain livre appelé *les Cent nouvelles nouvelles* (1701), avec les figures de Romain de Hooghe, à moins que vous ne possédiez le même livre imprimé par Antoine Vérard en 1486, accompagne agréablement l'Heptaméron de Marguerite de Valois, royne de Navarre (1559) (1740), le *Décaméron* de Boccace, in-16, imprimé par le grand imprimeur Rouille, à Lyon, en 1558, le *Moyen de parvenir* (*de l'imprimerie de François Rabelois*), et la *Satyre Ménippée* (1609), toutes choses qu'il faut avoir quand l'âge arrive où la journée est longue, où le temps est sombre, où l'homme abandonné de toute espérance et sevré de toute ambition, ne redoute, ici-bas, que l'isolement et l'ennui.

Vous aurez aussi un grand choix de *Lettres*, écrites par les plus beaux esprits de l'antiquité et des temps modernes. La lettre est charmante à lire; elle a l'accent même de la vérité; elle est écrite sans souci de la postérité qui ne doit pas la lire; elle porte avec elle un grand caractère d'authenticité :

Je dirai : J'étais là; telle chose m'avint...

Quelle grâce et quelle attention à lire les lettres de Cicéron, les lettres de Mme de Sévigné, les lettres de Voltaire! Même la lettre écrite exprès pour qu'elle aille à toutes les adresses, elle a son charme : un Voiture, un Balzac, un Guy-Patin, ils savaient qu'ils seraient lus par tout le monde... il faut les lire. Ainsi nous allons par la poésie à la philosophie, et par la philosophie à l'histoire. « Il n'est pas permis d'ignorer le genre humain! » criait Bossuet à M^sr^ le Dauphin, son triste élève. Il n'est pas permis (dirons-nous) à un galant homme, ami des grands écrivains et de la vérité, d'ignorer Thucydide, Hérodote, Jules César, Tite-Live, Tacite, et l'*Histoire de Charles XII* par Voltaire. Autant de grands hommes auxquels il faut toujours revenir! Ils vivent, ils inspirent, ils enseignent, ils conseillent. — Nous avons, nous, chez nous, les *Chroniques de Froissard* (1514), le Comines (1529), les *Gestes du preulx Chevalier Bayard* (1525), les *Mémoires du cardinal de Retz* (1731), les *Mémoires de M. le duc de Saint-Simon.* — Prenez, et lisez!

Ayez grand soin d'un bel exemplaire de Plutarque! On le lit toute la vie, il vous le faut absolument imprimé par Vascosan en 1559, in-8°, bien conservé, réglé, en maroquin rouge, et relié par un grand artiste. Heureusement on en trouve encore. — Et, pour finir par le commencement, songez enfin aux philosophes, aux moralistes à la parole éloquente, à ces écrits charmants : *de l'Amitié, de la Vieillesse;* — enfin songez au vrai

livre, au grand livre intitulé : *les Essais de Michel de Montaigne* (un pendant au Plutarque), ah ! *les Essais* de Montaigne (il y a l'édition originale de *Bourdeaux*, 1580, mais elle ne contient que les deux premiers livres). Il faut vous procurer le *Montaigne* d'Amsterdam, 1659, de l'édition elzévirienne, ou tout au moins celui de 1659, en 3 volumes petit in-12, orné du frontispice où se voit le portrait de Montaigne, gravé en taille-douce par Larmessin. Ceci étant acquis, vous aurez un La Bruyère de la dixième édition originale (1682), un La Rochefoucauld, un Vauvenargues... et voilà votre tâche accomplie ! Une fois le maître heureux de ces chefs-d'œuvre, eh bien, vous en aurez pour votre vie entière ! O chefs-d'œuvre ! ô beautés ! grâces ! consolations ! sagesse ! O livres nos amis, nos guides, nos maîtres, nos conseils, nos confesseurs ! On les étudie, on les aime, on les honore, et quand parfois quelque nouveau livre apparaît, digne enfin qu'on lui donne une place à côté des maîtres, c'est sitôt fait de l'acheter, de le lire, et de le placer à côté de son compagnon : Hugo à côté de Pindare, Alfred de Musset non loin de Regnier, *Eugénie Grandet* près de *Manon Lescaut !* Ainsi l'on se complète, au gré de l'heure présente, et pour obéir à ses penchants personnels.

Et de même que les anciens posaient dans un coin de leur chambre un petit autel entouré de verveine, et sur cet autel domestique un dieu familier, l'ami des livres ornera sa maison de ces belles choses, et qu'il rentre en son logis, ou qu'il en sorte, il donne un coup d'œil à ses dieux familiers. Il les reconnaît d'un sourire, il les salue en toute reconnaissance, en tout respect. Il s'honore aussi de ces amitiés illustres, il s'en vante ! Un jour, un jour d'émeutes et de guerre civile, ô misère ! entre la barricade à prendre et la barricade qu'on avait prise, il y avait en un coin de corps de garde, trois ou quatre amis des beaux livres qui parlaient de leur passion favorite avec tant d'animation, de zèle et de feu, qu'ils en oubliaient les horreurs de la journée ! Autour d'eux s'étaient réunis leurs camarades, les gardes nationaux, qui les écoutaient bouche béante, et qui les regardaient comme on regarde un fou qui parle ! O bonheur délicieux ! ô contemplation quasi divine qui nous donnait cette heure de relâche et d'oubli !

Les livres ont encore cela d'utile et de rare : ils nous lient d'emblée avec les plus honnêtes gens ; ils sont la conversation des esprits les plus distingués, l'ambition des âmes candides, le rêve ingénu des philosophes dans toutes les parties du monde ; parfois même ils donnent la renommée, une renommée impérissable à des hommes qui seraient parfaitement inconnus, sans leurs livres ; ils ajoutent même à la gloire acceptée ! Eh ! qui saurait que M. Cigongne a vécu, s'il n'avait pas laissé

sa merveilleuse bibliothèque? Aurait-on jamais entendu parler de M. Mac Carty, du duc de La Vallière et de M. Duriez; saurait-on le nom de M. de Montaran ou de M. Jean-Louis-Auguste Coste (de Lyon), s'ils n'avaient pas beaucoup aimé les livres? Le nom de M. de Thou, comme il sonne agréablement à nos oreilles charmées, grâce à ses livres! Est-ce en vain que Grollier et Maïoli ont été des bibliophiles? Vous savez qu'un Grollier ou un Maïoli (quel que soit le livre) se vendent mille francs, quand on en trouve. On parle encore aujourd'hui des livres de Mme de Pompadour, des livres de la comtesse de Verrue, et leurs aimables faiblesses leur sont pardonnées, à l'une autant qu'à l'autre, uniquement parce qu'elles ont aimé... et laissé après elles, ornés de leurs chiffres et de leurs couronnes, tant de beaux livres. Savez-vous cependant quel est le plus célèbre et le plus honoré des maréchaux de France, et celui dont il est parlé le plus souvent? C'est M. le maréchal Sébastiani. Capitaine, ambassadeur, pair de France, orateur de l'opposition, vain espoir d'une immortalité passagère! Son nom serait déjà chargé d'un triple oubli, s'il n'avait été que maréchal de France; mais il aimait les livres, et chaque fois qu'un de ses livres apparaît sous le marteau du commissaire-priseur, le nom de Sébastiani est prononcé avec mille louanges par des voix reconnaissantes. Comment donc! M. le maréchal Sébastiani n'a-t-il pas possédé le Sénèque elzévir de 1640, dont le premier tome était *broché?*

Bon nombre d'honnêtes gens n'ont pas laissé d'autre oraison funèbre que le catalogue de leur bibliothèque, où toute louange est contenue! Elle atteste (écoutez tous ces voix souveraines!) que le propriétaire de ces beaux exemplaires était un homme heureux de peu, content de vivre, amoureux des belles choses, studieux, paisible, intelligent, se suffisant à soi-même, honorable, honoré, qui s'est entouré, jusqu'à la fin, des grands exemples, des sages conseils. Au catalogue de ses livres, on connaît un homme! Il est là dans sa sincérité : voilà son rêve ... et voilà ses amours!

« Ma fille, disait Mme de Sévigné, je mourrai sans dettes et sans argent comptant, c'est tout ce que peut désirer une chrétienne! » Et nous autres, les bonnes gens, les petites gens, voici notre humble prière : « Accordez-nous, grands dieux, une provision suffisante de beaux livres qui nous accompagnent dans notre vie, et qui nous servent de témoignage après notre mort! »

JULES JANIN.

L'ART AU THÉATRE

L'ORPHÉE DE GLUCK. — MADAME VIARDOT

Le succès obtenu au Théâtre-Lyrique par la reprise d'*Orphée* n'est pas seulement un éclatant triomphe pour la grande artiste qui a mis toute son âme dans l'interprétation d'un chef-d'œuvre; c'est aussi un conseil sévère, un encouragement inattendu donné aux missionnaires, un peu égarés, de l'art contemporain. Qui l'eût dit? Qui l'eût osé prévoir? Nous sommes encore accessibles aux idées simples, aux joies sérieuses, aux pures extases! Un sujet connu jusqu'à la satiété, jusqu'au ridicule, le désespoir d'Orphée, exposé dans toute sa naïveté; un seul personnage, un seul sentiment; point de contrastes, d'antithèses, de débats; l'élégie d'une âme qui cherche une âme; et avec ce drame, qui faisait pitié à nos dramaturges, avec cette musique sans violence, toute une salle est charmée, transportée, électrisée! Ce ciel, implacablement fermé aux efforts bruyants de nos compositeurs, s'entr'ouvre, et la mélodie descend au milieu des pleurs, des effusions de tout un public qui ne s'attendrit plus guère et qui ne s'émeut pas facilement.

Il y a là un miracle? Non; il y a là le retour, ou du moins, la promesse du retour, de l'esprit contemporain au culte des grandes choses, à l'amour des idées. Je sais bien qu'il n'a pas fallu moins qu'un génie comme Gluck et une interprète comme madame Viardot pour déterminer ce réveil; mais le succès ainsi obtenu ménage l'amour-propre de notre génération et lui rend plus facile l'abjuration de ses erreurs.

Madame Viardot était la seule artiste capable de faire comprendre cette langue sublime dont le secret paraît perdu. Je ne connais personne (et je n'excepte pas, bien entendu, le sexe présomptueux) qui eût, de nos jours, chanté, joué, avec une perfection si absolue le rôle d'Orphée. J'ignore les réflexions que cet événement a fait naître dans l'esprit du directeur

de l'Opéra ; mais je sais bien ce que pense le public. Il s'est demandé, et il se demande, à chaque représentation, si l'on n'a pas fait tort aux manifestations les plus élevées du génie humain, en laissant si longtemps l'étranger applaudir une cantatrice, une tragédienne, dont la gloire n'aurait jamais dû manquer au rayonnement de Paris.

Nous ne donnerons pas l'analyse de la pièce. D'ailleurs, est-ce une pièce? N'est-ce pas plutôt une symphonie, dramatisée par quelques mouvements? Nous ne chercherons pas non plus dans les biographies les détails qui, depuis trois semaines, ont été publiés partout, sur la date de cet opéra, sûr la fameuse querelle des *gluckistes* et des *piccinistes*. Nous avons hâte d'arriver au point de vue spécial de notre examen.

Si jamais la nécessité de la mise en scène, de la correction, de la vérité des accessoires, avait besoin d'être démontrée, cette reprise d'Orphée, le secours heureux que la musique a trouvé dans les décors, dans les costumes, dans tous les détails extérieurs, serait une preuve décisive. Nous n'avons, sous ce rapport, que des éloges sans restriction à décerner à l'éminente artiste et que de légères observations à présenter au théâtre.

Madame Viardot, chargée du rôle d'Orphée, s'est appliquée à le comprendre, à l'interpréter, jusque dans la moindre attitude. Les grands talents sont toujours complets. Il ne suffit pas de chanter, pour être une cantatrice; il faut avoir le sentiment de la forme visible; il faut aider les yeux à poursuivre le rêve et l'évocation de l'esprit. Un opéra n'est pas un concert; et cette vérité qui paraît banale est souvent méconnue sur nos plus grandes scènes lyriques. Madame Viardot, avec un courage, avec une intelligence hors ligne, s'est étudié à mettre dans le côté plastique de son rôle autant de vérité qu'elle mettait d'idéal dans l'interprétation de la musique. Son costume est simple ; la tunique blanche descendant aux genoux, comme il convient à un artiste ou à un artisan, la chlamyde agrafée de chaque côté de l'épaule, une couronne de laurier dans les cheveux, les jambes et les bras nus : voilà dans toute sa simplicité le costume d'Orphée. Il est regrettable que, pour autoriser un mouvement scénique du dernier acte, Orphée soit obligé de porter un glaive. Dans la mise en scène primitive, il a même un casque. On a bien fait de laisser ce casque de côté; mais je ne sais pas s'il eût été plus choquant de faire trouver par hasard un glaive, au moment où Orphée en a besoin, que de lui faire porter constamment cet accessoire qui n'est ni dans la tradition, ni dans le caractère général, ni dans le cas particulier.

Madame Viardot, obligée de subir un baudrier, le porte avec aisance, de même qu'elle porte la lyre, avec des attitudes sculpturales. On ne sait pas assez combien des beautés de détail, qui semblent faciles à atteindre,

MADAME VIARDOT, DANS L'ORPHÉE DE GLUCK.

exigent d'efforts. Marcher dans ce costume qui ne dissimule aucun mouvement; faire que le geste, sans être forcé, guindé, cherché, ait toujours en même temps que la vérité dramatique, la beauté, la noblesse; sans refroidir l'émotion, avoir la science du pli, et de chaque scène faire un tableau que le crayon puisse reproduire, sans le corriger, voilà le problème multiple que les grands interprètes de l'art dramatique savent résoudre, dans un même élan.

Le rôle d'Orphée est un de ceux qu'une femme peut prendre, sans trop choquer les vraisemblances. Malgré sa mission conjugale, ce chantre aimé des dieux a des faiblesses et des douleurs qui n'attestent pas une virilité stoïque. Les poëtes ont du féminin. Ce désespoir qui s'obstine contre la mort est une passion féminine. Madame Viardot a donc pu accepter ce costume et ce déguisement, sans se travestir, et sans faire naître dans l'esprit ces comparaisons parfois choquantes qui sont presque toujours au théâtre la conséquence des substitutions de sexe.

Le décor du premier acte est d'un charme, d'une tristesse, d'une harmonie sourde qui va bien à ce chant de deuil par lequel débute l'opéra.

Oh! dans ce bois tranquille et sombre!...

Nous sommes, en effet, dans un bois sacré; la nuit vient; le couchant s'empourpre; les feux du soir glissant à travers les arbres, viennent expirer sur le tombeau d'Eurydice, couvert de couronnes et de palmes, au pied duquel Orphée pleure avec des sanglots et des plaintes entrecoupées qui sont d'un pathétique sublime. Ce premier acte est l'extase de la douleur humaine, avant que les dieux soient intervenus et que l'espérance immortelle ait purifié les regrets. L'amour paraît. Hélas! pourquoi a-t-on habillé Éros comme un personnage de féerie? Dans ce décor du Poussin, au milieu de ces chants qui traduisent Virgile, pourquoi ce Cupidon de porcelaine et cet anachronisme du XVIIIe siècle? Il lui manque une perruque poudrée. Mais on oublie ce petit personnage en écoutant madame Viardot, ou plutôt Orphée qui, exalté par les promesses du ciel, relève la tête, semble rayonner de tout son amour qui éclate et l'embrase, et qui, allant reprendre par un geste d'une incomparable fierté sa lyre déposée sur la tombe d'Eurydice, part pour disputer son épouse à la mort.

Au second tableau, nous sommes dans les enfers. Ce décor est terrible. Un pont gigantesque est jeté sur l'abîme; des nuages enflammés montent dans l'espace; on aperçoit le gouffre lui-même dans toute son horreur. Il est fâcheux que dans un si beau tableau on ait laissé introduire des démons du plus mauvais goût, des spectres qui soient si discutables et des

larves qui ressemblent tant à des dominos, dans un bal de barrière. A quoi bon ces oripeaux, ces diablotins? N'était-il pas possible d'imaginer, de faire dessiner des costumes, des fantômes plus réels, je veux dire plus artistiques? Il y a surtout un grand diable qui ressemble à un *peau-rouge* de façon à changer le courant des idées. Mais là encore, le talent, disons le mot, le génie de madame Viardot couvre tout, rachète tout. Dès qu'Orphée apparaît sur ce pont, blanc, rayonnant, jouant de la lyre, on ne voit plus que lui, on n'entend plus que lui. Cette plainte touchante, cette supplication navrante adressée aux hôtes de ce sinistre séjour :

Laissez-vous fléchir par mes pleurs,
Spectres, larves, ombres terribles !

Cette scène unique au théâtre, où la terreur s'allie à je ne sais quelle douceur pénétrante, cette lutte de la poésie, de l'idée, du dévouement contre les vengeances brutales, qui se termine par le triomphe de l'amour, fait oublier les comparses; et c'est là un des prestiges du talent, de nous ravir au delà des trivialités qui nous choquent, pour nous émouvoir et nous transporter dans un monde idéal.

Ce monde idéal se fait visible dans le tableau de l'Élysée. Nous n'avons que des éloges à donner aux décorateurs. Ces bosquets fleuris, cette architecture charmante qui se mêle aux arbres et aux roses, ce gazon que par une heureuse amélioration déjà tentée, on a représenté par une toile peinte; cette lumière bleue qui n'est plus le jour des vivants, cette magie du pinceau qui s'ajoute à la magie de la musique, tout console et repose des sensations lugubres. Ce tableau est un chef-d'œuvre de mise en scène. Les âmes heureuses qui traversent le théâtre; tous ces vêtements blancs qui mettent comme des nuages lactés dans ce paysage habité par des ombres; ce ballet lent et rhythmé; cette entrée d'Orphée que l'air divin transporte et enivre; ce murmure des sources, ces chants des oiseaux que l'orchestre nous fait entendre, tout est d'une grâce simple et puissante à laquelle il est impossible de se soustraire. Deux petites chicanes pourtant! Pourquoi les peintres qui font de si beaux décors ne veillent-ils pas avec plus de soin aux accessoires que la pièce peut introduire sur le théâtre? C'est ainsi que dans ce ravissant tableau aux teintes harmonieuses, les *ombres* du ballet apportent des guirlandes d'une verdure si verte, si crue, je devrais dire si cruelle, qu'on se sent choqué comme d'une cacophonie. Il était bien facile de trouver des festons de la même verdure, du même coloris que le jardin. Je n'aime pas non plus ces petits enfants en maillots roses. Que l'on introduise, pour compléter le tableau des âmes

bienheureuses, des groupes d'enfants, je le conçois, sans trop le désirer; mais il faudrait, ou les vêtir de blanc comme les *âmes* aînées ou avoir le courage de les montrer nus, sans maillots. Mais ces abominables tricots qui ne font pas illusion, qui n'adhèrent pas aux membres grêles des enfants, qui ont l'air de vêtements, en affectant de préciser la nudité, font ressembler ces petits êtres à des enfants de saltimbanques. A part ces deux fautes, je le répète, le tableau est parfait. Quant à madame Viardot, elle est toujours à la hauteur du génie de Gluck.

J'ai entendu critiquer le mouvement par lequel Orphée, en voyant passer les ombres, les regarde, les interroge avec anxiété, pour découvrir parmi elles sa chère Eurydice. Puisqu'il ne doit pas voir Eurydice, sous peine de la perdre, à quoi bon chercher à la regarder? dit-on. L'objection est spécieuse. Elle serait fondée, que madame Viardot aurait raison selon le cœur humain, tout en ayant tort selon la légende. Tant pis pour les dieux qui imposent cette condition barbare! L'époux, l'amant est impatient de retrouver Eurydice. On est préparé ainsi à la faiblesse fatale du dénoûment et on comprend mieux les paroles qu'il adresse aux âmes heureuses.

Mais ce mouvement ne nous semble même pas faux selon la légende. Eurydice est une ombre. Elle ne vivra qu'au seuil des enfers. Jusque-là, elle ne peut mourir davantage; et il faut pourtant bien qu'Orphée se serve de ses yeux, s'il veut la trouver. Il est exposé à la rencontrer fortuitement: il faudrait donc que pour satisfaire exactement au programme, il entrât à reculons ou avec les yeux bandés? Non. La condition n'est rigoureuse que pour le moment où Eurydice sera rendue. Jusque-là, il ne peut pas être contre nature de la chercher.

La dernière scène, le duo entre Eurydice et Orphée, mal chanté par mademoiselle Sax qui n'a pas du tout le souffle incertain et hésitant d'une âme à peine ressuscitée; cette dernière scène que termine l'air sublime: *J'ai perdu mon Eurydice*, est le triomphe de madame Viardot. Tant pis pour ceux qui sortent les yeux secs de cette représentation!

Eurydice ressuscitée est conduite par Orphée dans le temple de l'Amour. Ce tableau final, bien que délicatement peint et habilement combiné, paraît un peu froid. L'architecture du temple, ces colonnades, ces jardins tranquilles font regretter l'Élysée. Ce regret est peut-être dans l'intention des peintres qui concourent ainsi à l'impression philosophique de la pièce. Notre critique alors deviendrait un hommage.

Les nymphes en jupons courts et en couronnes de roses qui dansent de chaque côté d'Orphée et d'Eurydice me paraissent se fatiguer inutilement. Quelques fleurs jetées termineraient mieux l'apothéose que ce der-

nier ballet qui me produit l'effet d'un couplet de vaudeville à la fin d'un chant religieux.

En somme, malgré ces imperfections qui disparaissent dans l'ensemble harmonieux, cette reprise honore ce temps-ci et rend M. Carvalho de plus en plus indigne de la subvention. Que ferait-on pour l'Opéra et pour l'Opéra-Comique si on aidait, comme il mérite de l'être, le théâtre qui nous donne des fêtes pareilles et de si grandes joies ? L'ingratitude est la seule façon d'acquitter la dette des Beaux-Arts envers ce directeur qui nous a fait connaître Weber, Mozart, Gluck et qui ne s'arrêtera pas en si beau chemin.

Quant à madame Viardot, la ferveur du public, l'enthousiasme qui la salue chaque soir en disent plus que mes éloges. Cette digne sœur de Malibran semble avoir trouvé pour l'opéra ce point précis de la synthèse que l'on a vainement rêvée pour le drame, des qualités ardentes de madame Ristori et du style sévère et correct de Rachel. Elle ne serait pas la plus grande cantatrice de l'époque qu'elle en serait la seule tragédienne.

LOUIS ULBACH.

LES ILLUSTRATIONS

DU

VOYAGE AUX PYRÉNÉES DE H. TAINE

PAR GUSTAVE DORÉ

En reproduisant dans la *Gazette des Beaux-Arts* quelques-uns des dessins dont M. Gustave Doré a illustré la nouvelle édition du *Voyage aux Pyrénées* de M. Taine, nous ne prétendons pas en tirer, comme par occasion et en peu de mots, une appréciation complète de l'œuvre déjà énorme du dessinateur et du peintre. Sa dernière publication nous a paru mériter d'être signalée dans un article spécial; mais quelque varié et puissant que son talent s'y manifeste, les dessins du *Voyage aux Pyrénées* ne le montrent pas tout entier. Et, à vrai dire, parmi tant d'ouvrages déjà sortis de l'ardente imagination du jeune artiste, en est-il un qui le contienne ou le résume pour qui veut le juger? Son esprit hardi, mobile, aventureux, semble défier l'étude et échapper aux règles. Nous entreprendrons cependant quelque jour cette étude plus approfondie, et peut-être parviendrons-nous à reconnaître dans l'indiscipline apparente les règles immuables auxquelles on trouve toutes belles choses conformes, quand on ne leur applique pas les règles arbitraires que l'on s'est faites à l'avance sur d'autres modèles. Nous demanderons à l'artiste de nous seconder avec son crayon, en mettant sous les yeux des lecteurs ce que nos paroles ne leur feraient point entendre, et de donner lui-même le ton à l'enthousiasme. Nous compterons alors, si ce dénombrement n'est pas devenu impossible, les productions de sa main infatigable; nous en appellerons beaucoup

qui nous frappèrent d'étonnement à leur apparition, et que le public a oubliées ou méconnaît, ne sachant point estimer les dons les plus rares quand il les voit prodiguer; nous conduirons enfin ceux qui voudront bien nous suivre dans les trois ateliers où Gustave Doré entasse, sans en savoir le compte, les toiles, les pierres lithographiques, les bois couverts de compositions inventées par lui seul, tandis que son activité suffit à défrayer cette prodigieuse consommation des livres et des journaux illustrés répandus partout, et dont tant de pages rapidement tracées paraissent l'œuvre patiente d'une main savante et exercée et le fruit lentement mûri d'une longue méditation.

Gustave Doré a mis sur bois ou lithographié de trente à quarante mille

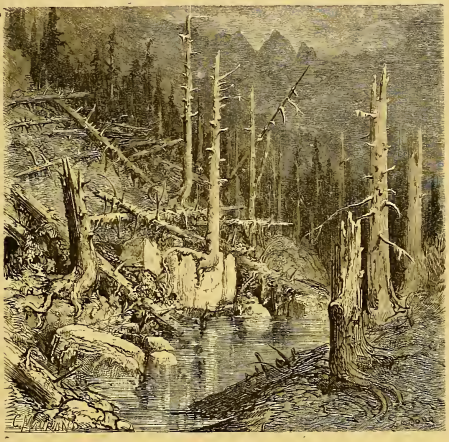
dessins, peint de trois à quatre cents toiles de toutes dimensions. Voilà ce qu'on peut apprendre à beaucoup de personnes qui croient le connaître, et ce que nous sommes tenté de répéter bien haut chaque fois que nous voyons ses récentes publications saluées par les uns comme une brillante nouveauté, ou feuilletées par les autres d'un doigt indifférent comme les banales productions des entrepreneurs ordinaires d'illustrations. Il ne manque pas d'artistes même, de confrères de Gustave Doré, qui, lorsqu'on leur parle de lui, demandent encore ce qu'il a fait. Vous citez les gravures du *Rabelais*, la suite du *Juif-Errant*, la *Guerre de Crimée* et celle d'*Italie*, les *Scènes d'inondation*, les *Contes drôlatiques*, les *Lithographies de Noël*, celles des *Conscrits*, du *Violon brisé*, que sais-je? Ils ont vu tout cela; mais tout cela qu'est-ce? œuvres sans conséquence, métier, gagne-pain : ils attendent un morceau, une œuvre sérieuse, un tableau qui fasse figure, dûment achevé et verni, avec le nom sur la bordure, à la vitrine du marchand. Eh bien! ce morceau rare, ils le verront aussi; mais que sert-il que le cadre soit agrandi et la toile chargée de couleurs, si dans les dessins qu'ils ont tous les jours sous les yeux, où avec un peu de blanc et de

noir l'artiste est tour à tour si tragique, si plaisant, si élégant ou si passionné, ils n'ont pas aperçu la poésie ?

Dans ces paysages et ces scènes du *Voyage aux Pyrénées*, auxquels nous voulons borner notre examen aujourd'hui, quelle variété de types et d'aspects ! Il accompagne le récit, moins comme le guide obséquieux qui conduit tout le monde par les mêmes chemins aux mêmes admirations, que comme un camarade de route ayant ses préférences et son humeur à lui. « Il va de l'avant et toujours à cent pas au delà des autres, aimant le vrai jusqu'à aimer le danger..., quelquefois trompé par cet esprit militant et aventurier ; » il ressemble à ce touriste que M. Taine a introduit dans son livre pour se donner le plaisir de se contredire et de pousser son opinion ; mais il est moins raisonneur, son originalité est plus naïve. Tous les sujets lui sont bons où il peut exercer sa verve. Il ne cherche pas à entrer en rivalité avec l'auteur, il n'adapte pas au texte une plate traduction, et ne gâte pas les impressions du livre en nous forçant de voir les images qui nous y sont présentées autrement que nous voulons nous les figurer. C'est ainsi que j'aime les illustrations. L'écrivain a son langage, le peintre a le sien non moins éloquent et poétique : il ne doit point essayer de traduire les paroles qui ne peuvent passer d'un idiome dans l'autre sans perdre de leur force ou de leur grâce. Quelquefois cependant le peintre et l'écrivain se rencontrent devant le même site, et nous ne savons lequel rend plus vives et plus présentes en nous les impressions de la nature ? Qui des deux fait le plus distinctement entendre la voix de l'Océan qui « déchire et dépeuple sa plage... du vieux tyran, du dieu lugubre et hostile, toujours grondant, » ou les chuchotements des vagues lointaines, quand la mer réfléchit, paisible et souriante, l'azur du ciel. « Chaque ride avance, écumeuse d'abord, puis insensiblement s'aplanit, laisse derrière elle les flocons de sa toison blanche, et vient s'endormir sur la rive qu'elle a baisée. Cependant une autre approche, et derrière celle-ci une nouvelle, puis tout un troupeau qui raye l'eau bleuâtre de ses broderies d'argent. »

Lorsqu'ils nous emmènent dans les gorges solitaires des montagnes, où l'eau neigeuse qui descend des glaciers reflète les rochers nus et les troncs brisés, lequel fait le mieux pénétrer jusqu'au fond de l'âme le froid et la tristesse de ces lieux désolés ? Suivons-les : « un sentier pierreux, en zigzag, écorche la montagne verte de sa traînée blanchâtre. La vue change à chaque détour. Au-dessus ou au-dessous de nous, des prairies, des faneuses, de petites maisons collées au versant comme des nids d'hirondelles. Plus bas, une fondrière immense de roc noir, où de tous côtés accourent des ruisseaux d'argent. A mesure que nous nous élevons, les vallées se rétrécissent et s'effacent, les montagnes grises s'élargissent et

s'étalent dans leur énormité. Tout d'un coup, sous le soleil ardent, la perspective se brouille ; nous sentons l'attouchement froid et humide de je ne sais quel être invisible. Un instant après, l'air s'éclaircit, et nous apercevons derrière nous le dos blanc arrondi d'un beau nuage qui s'éloigne, et dont l'ombre glisse légèrement sur la pente. On atteint enfin une crête nue où l'on descend de cheval ; là commence l'arête de la mon-



tagne. On marche pendant dix minutes sur un tapis de bruyères serrées, et l'on est sur la plus haute cime. Quelle vue ! tout ce qui est humain disparaît ; villages, enclos, cultures, on dirait des ouvrages de fourmis. J'ai deux vallées sous les yeux qui ressemblent à deux petites bandes de terre perdues dans un entonnoir bleu... On n'aperçoit qu'un peuple de montagnes assises sous la coupole embrasée du ciel. Elles sont rangées en amphithéâtre, comme un conseil d'êtres immobiles et éternels. Toutes les réflexions tombent sous la sensation de l'immense : croupes monstrueuses qui s'étalent, gigantesques échines osseuses, flancs labourés qui descendent à pic jusqu'en des fonds qu'on ne voit pas. On est là comme dans

une barque au milieu de la mer. Les chaînes se heurtent comme des vagues. Les arêtes sont tranchantes et dentelées comme les crêtes des flots soulevés ; ils arrivent de tous côtés; ils se croisent, ils s'entassent, hérissés, innombrables, et la houle de granit monte haut dans le ciel aux quatre coins de l'horizon. »

Ces grandeurs sauvages de la nature ne sont pas les seules beautés où se complaisent les deux voyageurs. Un champ de terre brune labouré de profonds sillons est aussi pour eux un noble spectacle. « La route courbe et relève à perte de vue sa ceinture blanche autour des collines ; ce mouvement sinueux est d'une douceur infinie ; le long ruban serre sur leur taille leur voile de moissons blondes ou leur robe de prairies vertes. Ces pentes et ces rondeurs sont aussi expressives que les formes humaines. » M. Taine se montre à toutes les pages de ce livre artiste délicat et théoricien subtile. Il raisonne, il critique les aspects divers que la nature revêt ; il osera parfois lui donner des conseils. — « Pourquoi non ? Elle a comme un autre ses incertitudes et ses disparates. Elle n'est pas un dieu, mais un artiste que son génie soulève et laisse retomber demain. Pour qu'un paysage soit beau, il faut que toutes ses parties impriment une idée commune et concourent à produire une même sensation. S'il dément ici ce qu'il dit là-bas, il se détruit lui-même, et le spectateur n'a plus devant soi qu'un amas d'objets vides de sens. Que ces objets soient grossiers, sales, vulgaires, peu importe ; pourvu qu'ils composent un tout par leur harmonie et qu'ils s'accordent pour faire sur nous une impression unique, nous sommes contents. — De sorte qu'une basse-cour, une baraque vermoulue, une triste plaine sèche peuvent être aussi belles que la plus sublime montagne ; l'expression est l'âme du paysage ; autant d'expressions diverses, autant de beautés différentes, autant de passions remuées. Le plaisir consiste à voir cette âme. Si vous ne la démêlez pas ou qu'elle manque, une montagne vous fera justement l'effet d'un gros tas de cailloux. » Voilà une excellente page d'esthétique, et les paysages de Gustave Doré qui l'accompagnent en sont le profond et lumineux commentaire.

Plaçons-y maintenant les personnages, hommes et bêtes : « y a-t-il une chose qui ne soit d'accord avec le reste et dont le soleil, le climat, le sol ne rendent raison ? Ces gens sont poëtes. Pour avoir inventé ces habits splendides, il faut qu'ils aient été amoureux de la lumière. Jamais le soleil du nord n'eût inspiré cette fête de couleurs ; leur costume est en harmonie avec leur ciel. En Flandre, ils auraient l'air de saltimbanques, ici ils sont aussi beaux que leur pays. »

Nous nous plaisons à ces citations qui trouvent si naturellement leur place dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Nous voudrions pouvoir rapporter

tous les passages du livre où l'auteur a renfermé un fin et juste sentiment de l'art et de la nature. Telles sont ces pages où il explique le paysage architectural du XVIIe siècle, celui de Le Nôtre et celui de Leclerc ou de Pérelle, en unissant le goût d'un contemporain de madame de Maintenon à la pénétration d'un contemplateur moderne, passionné pour les spectacles de l'histoire autant que pour les paysages de montagnes ; et tant d'autres où sa prose qui peint, a, comme le pinceau, en effet, sa couleur et sa touche; tels sont ces intérieurs qu'il place lui-même en regard de ceux de Van Ostade. Voici une grasse et fine peinture qui peut être mise avec

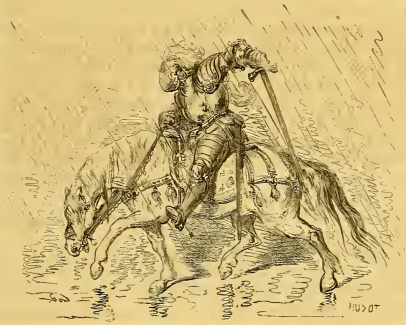
le dessin de G. Doré à côté des meilleurs Flamands : « Pourquoi ne parlerais-je pas de l'animal le plus heureux de la création? Un grand peintre, Karl Dujardin l'a pris en affection; il l'a dessiné dans toutes les poses, il a montré toutes ses jouissances et tous ses goûts. La prose a bien les droits de la peinture, et je promets aux voyageurs qu'ils prendront plaisir à regarder les cochons. Voilà le mot lâché. Maintenant songez qu'aux Pyrénées ils ne sont pas couverts de fange infecte, comme dans nos fermes ; ils sont roses et noirs , bien lavés, et vivent sur les grèves sèches auprès des eaux courantes ; ils font des trous dans le sable échauffé, et y dorment par bandes de cinq ou six alignés et serrés dans un ordre admirable. Quand on approche, toute la masse grouille ; les queues en tire-bouchon frétillent fantastiquement : deux yeux narquois et philosophiques s'ouvrent sous les oreilles pendantes; les nez goguenards s'allongent en flairant; toute la compagnie grognonne; après quoi on s'accoutume à l'intrus ; on se tait, on se reconche, les yeux se ferment d'une façon béate, les queues rentrent en place, et les bienheureux coquins se remettent à digérer et à jouir du soleil. Tous ces museaux expressifs semblent

dire fi aux préjugés et appeler la jouissance; ils ont quelque chose d'insouciant et de moqueur; le visage entier se dirige du côté du grouin, et toute la tête aboutit à la bouche. Leur nez allongé semble aspirer et recueillir dans l'air toutes les sensations agréables. Ils s'étalent si complaisamment à terre, ils remuent les oreilles avec de petits mouvements si voluptueux, ils font des éjaculations de plaisir si pénétrantes, qu'on en prend de l'humeur. O vrais épicuriens! si parfois en sommeillant, vous daignez réfléchir, vous devez penser, comme l'oie de Montaigne, que le monde a été fait pour vous, que l'homme est votre serviteur, et que vous êtes les privilégiés de la nature! Il n'y a dans toute leur vie qu'un moment fâcheux, celui où on les saigne. Encore il passe vite et ils ne le prévoient pas. »

Le sol, la lumière, la végétation, les animaux, l'homme, sont autant de livres, dit M. Taine, où la nature écrit en caractères différents la même pensée; mais les figures qu'il a étudiées d'après nature ne sont pas les seules qui animent ces pages. S'il rencontre la légende ou l'histoire, il trouve aussi plaisir de temps à autre « à écouter des paroles anciennes parmi des monuments anciens et à sentir la convenance mutuelle des objets et du style. Voici l'Heptaméron de la reine de Navarre, les belles dames et les gentils compagnons assis le long de la rivière du Gave, « où l'herbe

est si molle et délicate qu'il ne leur fallait ni gazon, ni tapis; » puis la légende de Bos de Bénac qui fut tiré par le diable du pays des Sarrasins pour assister aux noces de sa femme, se fit reconnaître d'elle, fit pénitence et mérita de voir Dieu après sa mort. Quand M. Taine nous raconte les chroniques de l'aimable Froissard, les cruels exploits de Montluc, les histoires du Béarnais, si malin qu'il se fit appeler le bon roi, nous retrouvons l'historien, le moraliste, le philosophe que nous connaissions déjà; il s'y sent à l'aise et nous fait admirer la merveilleuse souplesse avec laquelle il ploie son nerveux langage à tous les accents. Mais plus d'une fois lui-même il a dû s'étonner du bonheur d'expression de son interprète, tour à tour avec lui éclatant, singulier, ironique ou profond. Doré se retrouve ici dans le domaine où sa fantaisie se plaît à habiter, se jouant au milieu d'un monde de créations prodigieuses, d'enchantements et de fantômes, mêlant le chimérique et le réel, la féerie et le drame, poétiques régions où aisément il se consolera de n'avoir pas trouvé grâce devant les juges difficiles qui rappellent Shakspeare au bon sens et l'Arioste à la vérité, pour qui Michel-Ange n'a point de couleur et Rembrandt ne dessine pas.

E. SAGLIO.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTES DE TABLEAUX ANCIENS

Il semble que rien en France ne puisse se faire avec mesure. Quand la mode s'attache à une série d'objets d'art, les autres séries ne sont point seulement délaissées, elles tombent encore dans une sorte de mépris injurieux. Nous avons déjà signalé, à la fin de nos comptes rendus de ventes de l'an dernier, dans quelle défaveur semblent être depuis quelque temps les tableaux anciens — et je parle des meilleurs — qui paraissent, de temps à autre, à l'hôtel Drouot. En faut-il accuser seulement le goût du public? N'y a-t-il dans cet abandon des écoles anciennes qu'un retour vers des besoins plus nouveaux? En un mot, est-ce la peinture moderne que les amateurs préfèrent aujourd'hui, à l'exclusion de toute autre? Il est possible que ce soit là un des éléments de la question, mais elle se complique encore d'une foule d'autres raisons. Nous n'en signalerons aujourd'hui qu'une seule, mais qui nous paraît la plus grave: c'est l'inexpérience incroyable des experts. Je n'accuse personne, je ne fais aucune allusion, je ne veux désigner que le corps en général des experts parisiens. J'ignore, il est vrai, ce que l'on entend par ce titre d'expert. Je ne sais point quelle sorte d'examen ils ont subi; de quel jury ils ont reçu leur diplôme; s'ils le doivent à d'autres qualités que leur honnêteté reconnue ou que leurs relations d'homme du monde. Mais je m'étonne, que dans un pays où l'on rencontre à chaque pas la surveillance jalouse du gouvernement, on n'exige point, dans des fonctions aussi délicates, une sorte de garantie d'instruction, ou de cautionnement. Je m'étonne surtout que les commissaires-priseurs, officiers ministériels, ne soient pas les premiers à signaler cet oubli de lois à l'égard de leurs intermédiaires de chaque jour avec le public. Comment n'arrive-t-il pas plus souvent que les amateurs réclament non-seulement contre les fausses attributions, mais encore sur la perte d'argent qu'elles leur causent? Nous n'insistons pas, laissant au législateur à mûrir cette idée; mais, malgré notre répugnance pour ces questions délicates, nous avons dû nous faire l'écho, bien affaibli, des justes réclamations du public intelligent qui fréquente l'hôtel des ventes.

L'esquisse attribuée à Velasquez, première pensée du tableau des Lances du Musée de Madrid, n'a point trouvé d'acquéreur. Mise sur table à 25,000 fr., offerte en second lieu à 20,000, elle a été retirée par les propriétaires. Des juges plus autorisés que nous lui avaient cependant signé d'honorables passe-ports, et nous ne mettons point en doute son authenticité. Les propriétaires ont pris, croyons-nous, une très-mauvaise marche. Si la toile avait été mise sur table à 500 fr., elle aurait peut-être monté au delà du prix auquel elle a été reprise.

Vente de la collection de feu le comte d'Houdetot. — Albrier. *Jeune fille tenant un petit chien dans ses bras*, 350 fr.

Chardin. *La serinette.* Une femme, à cet âge qui n'est plus l'été et n'est point encore l'automne, assise dans un grand fauteuil rayé de vert et de blanc, en robe blanche à bouquets Pompadour, tourne la manivelle d'une serinette posée sur ses genoux. La cage du serin est accrochée à la fenêtre, non loin d'un métier à tapisserie. Cette composition charmante a été gravée. Achetée 4,510 fr. par M. de Morny.

Fragonard. *Une scène de famille*, 585 fr.

Géricault. *Un cheval*, couleur isabelle, galopant dans la campagne; vive esquisse 250 fr. — Étude de *tête d'homme à barbe grise*,, 510 fr. — *Un homme soutenant sa tête dans sa main*, étude d'après un Flamand, d'un ton très-rose, 410 fr. — Magnifique étude de *tête de nègre;* c'est sans doute celle du vieux modèle Joseph, qui a posé pour Géricault une partie du naufrage de la Méduse, 37 fr. — *Chevaux morts*, étude très-brutale faite sur nature à Montfaucon, 360 fr.! — *Une femme portant de l'eau*, curieuse étude d'après Raphaël, 560 fr. — Première pensée du *Naufrage de la Méduse*, 1060 fr. Il existe une grande quantité de variantes de ces projets, qui montrent combien longtemps et combien profondément le jeune maître sentit fermenter dans son cerveau cette grande composition. — *Naufrage*. Une femme étendue sur la grève au pied de hautes falaises, auprès du cadavre de son enfant, 1,070 fr..

Greuze. *Petite paysanne*, 1,910 fr.

Prudhon, et non pas Gros, comme l'indiquait le catalogue. Portrait en buste du *prince de Taleyrand*, 500 fr. Ce portrait a été gravé.

Lancret. *La partie de dés*, 655 fr. — Portrait de *Lancret* lui-même, en joueur de basse, dans un jardin, 570 fr.

VENTE DE TABLEAUX MODERNES

Les ventes importantes de tableaux modernes ont été moins nombreuses dans le premier semestre de cet hiver, qu'elles ne l'avaient été l'an dernier. M. Francis Petit en a cependant dirigé une dans les derniers jours de décembre, qui a montré de quelle faveur jouit l'école contemporaire auprès des amateurs. Le tableau (surtout, hélas! le petit tableau) est entré dans les besoins de la vie moderne; on préfère aux toiles anciennes d'une authenticité douteuse, des toiles sortant chaque jour des ateliers avec un certificat bien constaté. Tout y gagne : les appartements, garnis plus gaiement par des peintures fraîches que par des panneaux enfumés; les amateurs, qui s'exposent à moins de mécomptes, lorsqu'ils veulent faire des échanges ou renouveler leur galerie; et les artistes, qui travaillent avec d'autant plus de soin qu'ils se sentent soutenus par un public plus connaisseur et plus intelligent.

Nous donnons ici, non pas les prix les plus élevés, mais surtout ceux des toiles qui nous avaient le plus frappé à l'exposition qui a précédé la vente.

Rosa Bonheur. *Un cheval blanc*, dans un paysage, effrayé par les approches d'une tempête. 1,120 fr.

Auguste Bonheur. *Paysage dans les Vosges.* Cette peinture, rappelait la manière de Daubigny, mais avec moins d'adresse. 330 fr.

Chaplin. Une petite *Fille de ferme*, qui marche suivie d'une bande de canards attendant la provende. 245 fr.

Chavet. *Intérieur d'atelier.* Un jeune homme, vêtu de bleu, tient devant un peintre une estampe d'après laquelle celui-ci compose un tableau. Un vieil amateur est assis derrière l'artiste. 1,145 fr.

Couture. *Un Souper après le bal.* C'est une esquisse pour le grand papier peint qui fut exécuté, en 1855, par la maison Desfossé, et fut admis à l'Exposition universelle; h. 33, l. 40, 1,500 fr.— *Le Juge.* A demi somnolent, les mains croisées sur sa large poitrine, il laisse tomber sur son rabat son triple menton, h. 40, l. 47. 2,500 fr. — *La Courtisane moderne.* On avait ajouté au catalogue, en guise d'explication, cette citation d'un littérateur anonyme. « O beauté vénale! jadis tu faisais des martyrs et des héros, tu ne fais plus que martyrs et des laquais. O courtisane dégénérée! Enfant gâté de ma portière! qu'as-tu fait de la poésie, de la richesse, de la jeunesse et du courage qui te servaient d'escorte autrefois?... un attelage! » En effet, une jeune femme, a demi-nue sous ses voiles blancs qui flottent, conduit à grandes guides au milieu d'une forêt, un phaéton traîné par quatre hommes, en costumes mythologiques ou de la Renaissance. Une portière, en châle boîteux, en coiffe de tulle fané, est assise sur le siége de derrière. Nous acceptons la donnée, qui après tout renferme une idée mélancolique et moderne, bien qu'un peu triviale, mais nous reprocherons à M. Couture, le bitume dont il cercle sans pitié les contours de ses figures. Pourquoi transporter dans une vive et spirituelle petite toile, ces procédés de grande peinture décorative? Cela alourdit l'effet, et nuit singulièrement au prestige, h. 29, l. 41 c., acheté 2,495 fr., par M. le marquis d'H***.

Decamps. *Le Rémouleur,* 1,100 fr.

Diaz. *Jeune Fille jouant avec deux chiens,* sur la lisière d'un bois. Charmante esquisse; la petite fille, en jupe blanche, en veste rose à rubans noirs, est assise à terre, 340 fr.

Fauvelet. *Un peu de musique.* Une jeune fille en rose est assise sur un canapé Louis XVI, de velours d'Utrecht; près d'elle, un jeune homme, en bras de chemise, accorde une mandoline. 490 fr. C'est pour l'harmonie de la couleur, une des meilleures toiles que nous connaissions de ce maître. — *Le terrier.* Dans un paysage, légèrement mais finement indiqué, deux jeunes filles, l'une en bleu, l'autre en blanc, observent un king-Charles en arrêt devant un terrier de lapin. 255 fr.

Guillemin. *La cruche cassée;* costume du Béarn. 825 fr.

Isabey. *Promenade sur la plage;* petite pochade, amusante comme un kaléidoscope, dans lequel on agite des pétales de fleurs. 455 fr.

Jacque. *Le Soir à la ferme.* Un cheval blanc est attaché, dans la cour, à la mangeoire, la fermière tire de l'eau au puits; le garçon d'écurie descend l'escalier de pierre avec le picotin d'avoine. Effet de soir, dans lequel on voudrait plus de transparence. 955 fr.

Pécrus. *L'Écrin de perle,* une jeune fille, en satin blanc, debout près d'un meuble renaissance. 210 fr.

Alfred Stevens. *Jeune Femme lisant une lettre.* Paresseusement étendue sur un canapé de velours vert capitonné, noyée dans une robe de mousseline blanche à quintuple volant, la tête couverte d'une capeline rouge de béarnaise, elle rêve au roman à la mode que la main distraite a laissé tomber auprès d'elle. 1,000 fr.

Troyon. *Le Retour.* Trois vaches, l'une brune, l'autre blanche, la troisième café, tournent l'angle d'un chemin. 625 fr.

Ziem. *Vue d'Italie.* 640 fr.

VENTES DE LIVRES D'ART

Nous avons dû retarder jusqu'à ce jour le compte rendu des ventes de livres. Les ventes de bibliothèques considérables n'ont lieu qu'à de rares intervalles, et celles-ci ne contiennent guère jamais qu'un nombre très-restreint de livres qui soient du domaine de la *Gazette des Beaux-Arts*. Nous dépouillons donc aujourd'hui, quatre catalogues, dont l'un a été rédigé par M. Ernest Gouin et les trois autres par M. Delion. Nous choisissons les prix parmi ceux des ouvrages relatifs aux beaux arts, qui se rencontrent quelquefois chez les libraires ou dans les ventes, et ceux de pièces uniques n'offrant, pensons-nous, qu'un intérêt purement de curiosité.

Méthode pour faire une infinité de dessins différents avec des carreaux mi-partie de deux couleurs, par une ligne diagonale. *Paris*, 1722, in-4°, fig., v. br. 10 fr.

Preces piæ. Manuscrit de la fin du xve siècle, sur vélin, avec 12 sujets pour le calendrier et 11 miniatures. Chaque page contenait des ornements variés, rehaussés d'or, petit in-8° mar. rouge. 89 fr. — *Preces piæ*. Manuscrit de la fin du xve siècle, sur vélin. La place de la plus grande des capitales et celle des miniatures avaient été laissées en blanc, in-8°, 88 fr.

Officium beate Marie Virginis (sic). Manuscrit de la fin du xve siècle, sur vélin, orne de 15 capitales, entourées d'arabesques ou formant miniatures, petit in-8°, mar. rouge. 30 francs.

Ces trois volumes curieux et rares ont eu cependant moins de succès que les deux suivants, dont le titre au moins nous semble digne d'être offert à nos lecteurs. — Le bon mariage, ou le moyen d'être heureux et faire son salut en état de mariage, *avec un Traité des Veuves*, par le révérend père Ch. Maillard. — Instructions pratiques sur le mariage par M. l'abbé Rabeyrolles, *Toulouse*, 1843.

Le grand Jubilé de très-pleine rémission... à tous fidèles chrétiens qui visiteron l'église de Saincte-Croix d'Orléans. *Orléans*, chez *Saturin Hottot*, 1600, in-12, 12 fr. 50 c.

Amours de Daphnis et Chloé, traduits par Amyot. *Bouillon*, 1776, in-12, contenant les figures gravées d'après les compositions du *régent*, et avec la planche dite *aux petits pieds*; la reliure avait été remboîtée. 12 fr.

Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec le voyage pittoresque de Brabant, par Descamps. *Paris*, 1759, in-8°, portraits de Ficquet et autres. 5 vol., demi-rel. 36 fr.

Les artistes français à l'étranger, recherches sur leurs travaux et leur influence en Europe, par Dussieux. *Paris, Gide et Baudry*, 1855, 4 fr. On sait que M. Dussieux prepare une nouvelle édition de cet excellent ouvrage.

Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais, par Philibert de L'Orme. *Paris, Hiéron. de Marnef*, 1576, in-folio, figures fatiguées. 19 fr.

Recueil des plans, profils et élévations, des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris, par Jean Marot; in-folio, contenant 191 planches. 82 fr.

Musée de sculpture antique et moderne, publié par le comte de Clarac. *Paris, Imp. royale*, 1826-53, gr. in-8°, 6 vol. de texte, et 6 vol. in-4° obl. de planches. 226 fr.

Le Charivari. Année 1839. Grand in-4° en 2 vol. cart. 13 fr. Ces volumes se vendaient, il y a peu de temps encore, à la livre. Les amateurs en ont sauvé quelques-uns du comptoir des épiciers ou des débitants de tabac, et bien leur en a pris, car les

tirages des lithographies de Gavarni et de Daunier qui les remplissent, sont presque toujours préférables à ceux dits tirages à part sur blanc.

Voyage en Perse de MM. *Eug. Flandin et Pascal Coste*, architecte. *Paris, Gide*, grand in-fol., 6 vol. dont 5 vol. de planches, et avec 2 vol. in-8°, relation du voyage 400 fr. Le prix de publication était de 1,400 fr.

Canova et ses ouvrages, ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste, par *Quatremère de Quincy. Paris*, 1834, gr. in-8° broché, 6 fr. — Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarotti, par le même auteur. *Paris, Didot*, 1835, gr. in-8° demi-rel. non rogné. 11 fr.

Jupiter. Recherches sur ce Dieu, sur son culte et sur les monuments qui le représentent, par *Émeric David. Paris, Imp. royale*, 1833, 2 vol. in-8°. 6 fr. 50 c.

Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure, par *Watelet. Paris* 1792 5 vol. in-8 br. 30 fr.

Histoire de la gravure en manière noire, par *Léon de Laborde. Paris*, 1839, gr. in-8 fig. br. Envoi d'auteur à M. Félix Lajard. 30 fr.

M. Félix Lajard, dont on vendait la curieuse bibliothèque de livres sur l'archéologie, les voyages, la numismatique, etc., était « membre de l'Institut, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, de la société asiatique de Paris, de l'académie des sciences de Berlin, de l'académie des beaux-arts de Vienne, de la société d'histoire naturelle de Moscou, de la société des antiquaires du duché de Nassau, des académies royales de Lyon et de Marseille, chevalier de la légion d'honneur et commandeur de l'ordre du soleil de Perse, auteur de recherches sur le culte de Mithra et sur celui de Vénus, etc., etc. » Voilà deux *etc*, que nous recommandons vivement à notre illustre confrère, à celui qui, sous le nom d'*Éraste* et le titre d'*Et cætera*, écrit de si charmants chapitres dans l'*Indépendance Belge*. M. Lajard était du reste un savant des plus distingués.

Office de Pâques ou la résurrection, accompagné de la notation musicale et suivi d'hymnes et de séquences inédites publié pour la première fois d'après un manuscrit du XIIe siècle, par *V. Luzarche. Tours* 1856, gr. in-8. Exemplaire de présent en grand papier vélin de couleur. — Adam, drame anglo-normand du XIIe siècle, publié pour la première fois d'après un manuscrit de la bibliothèque de Tours, par *V. Luzarche. Tours*, 1854. Exemplaire d'envoi en grand papier de Hollande. On sait que M. V. Luzarche consacre ses loisirs intelligents à mettre au jour des manuscrits anciens très-intéressants pour l'histoire. et qui sans lui dormiraient à tout jamais dans la poussière des bibliothèques. Ces réimpressions, exécutées sous ses yeux avec un soin extrême, ne sont tirées qu'à un très-petit nombre d'exemplaires, et sont offertes par l'homme du monde érudit à quelques curieux émérites de la France, de l'Angleterre et de l'Allemagne.

Preces piæ. Manuscrit du XVe siècle, sur vélin, contenant 18 grandes et 11 petites miniatures et des bordures variées. 240 fr. — *Preces piæ*. In-8 rel. en velours. Manuscrit sur vélin. Une note de 5 lignes, attribué à dom Mabillon lui-même, indiquait que ce volume, d'une belle conservation, avait été écrit vers la fin du XIVe siècle. Il était orné de 7 miniatures et de 14 capitales accompagnées d'arabesques. 200 fr.

Hore beate virginis Marie, secundum usum sacrum, cum illius miraculis... Impresse Parisiis, opera ac arte Nicolai Hygman, impensis Symonis Vostre. Gr. in-8 gothique, fig., et encadrement sur bois. Imprimé sur vélin, très-rare et très-bel exemplaire, 1,800 fr.

Hore beate Marie virginis, secundum usum romanum.....

Ces présentes heures ont été nouvellement imprimées à Paris, par Germain Hardouyn. — Imprimé sur velin, 340 fr.

VENTES PROCHAINES

La vente Dubois, que nous avions annoncée l'an dernier, et qui fut reculée au moment des complications politiques, aura lieu définitivement cette année, le 16 février. L'exposition se fera en même temps que la vente de lord Seymour, dont nous avons dès aujourd'hui reçu les catalogues de tableaux anciens et modernes, de cigares (de cigares!) etc., etc. Nous reviendrons plus en détail sur ces ventes, appelées à faire sensation en France et à l'étranger.

PH. BURTY.

CURIOSITÉS BIBLIOGRAPHIQUES

Il vient de se passer un véritable événement bibliographique à la Bibliothèque nationale. Cet illustre établissement est rentré le 15 novembre en possession d'un petit livre dont la rareté est telle qu'on en connaît seulement deux exemplaires, celui dont il est ici question et un autre à la bibliothèque Bodleienne d'Oxford, donné par M. Douce. C'est le TRIUMPHE DE TRÈS HAULTE ET PUIS SANTE DAME ***, royne du Puy d'Amours, nouvellement composé par l'inventeur de menus plaisirs honnestes. Lyon, François Juste. 1539, in-8° relié en maroquin rouge aux armes d'Hoym. C'est la première édition de ce petit poëme, assez insignifiant et très-plat, mais rendu très-curieux par une suite de gravures en bois, dans lesquelles on voit défiler, comme dans une danse des morts, des personnages de tous les états de la société, vêtus de la peau d'âne et montés sur des ânes. Le catalogue imprimé de la Bibliothèque du roi attribue cet ouvrage à Jean Lemaire de Belges. Cet exemplaire provient de la vente d'Hoym dans laquelle il fut adjugé au roi pour 12 fr. « Fait étonnant, dit une note du catalogue du roi, car il en vaut au moins soixante. » Il disparut de la Bibliothèque il y a une soixantaine d'années, et fut porté en Angleterre où M. Cicongne l'acheta 1,000 fr. à la vente Heber. Lors de la mort de M. Cicongne, M. Taschereau et le conservateur de la Bibliothèque firent des démarches pour en revendiquer la possession, mais le cabinet Cicongne ne fut pas mis en vente et passa tout entier dans la bibliothèque de M. le duc d'Aumale Le prince, apprenant que la Bibliothèque avait des droits sérieux à faire valoir, n'attendit pas une déclaration officielle et s'empressa de renvoyer le précieux volume à notre premier dépôt public.

La Bibliothèque possède aussi un précieux exemplaire de la seconde édition de ce livre, Paris, Alain Lotrian, 1540, in-16, à laquelle on a ajouté une petite pièce en prose intitulée : le *Pourpoint fermant à boutons;* mais cet exemplaire est incomplet de 6 feuillets. Par une singulière coïncidence, le jour même où la Bibliothèque rentrait en possession de son volume, M. Ed. Tross mettait en vente le seul exemplaire complet connu de la 2e édition et le faisait adjuger pour 580 francs à M. Potier, libraire, pour le compte de M. de Lig... On annonce que M. Sylvestre en prépare une réimpression à petit nombre. M. Gauthier, libraire à Moscou, possède aussi, dit-on, un exemplaire incomplet de cette seconde édition, avec le *Pourpoint fermant à boutons.*

La librairie de M. Auguste Aubry, qui se recommande toujours par les belles publications de pièces rares ou inédites dont elle s'est fait une honorable spécialité, possède en ce moment quelques curiosités anciennes qui méritent l'attention des connaisseurs.

Nous y avons remarqué une charmante édition gothique des FAICTZ ET DITZ de Me Alain Chartier, Paris, Ph. Lenoir, 1523, petit in-4 goth. à deux colonnes; reliure ancienne en maroquin rouge très-bien conservée.

Ce volume est rempli de lettres ornées d'un grand style, curieuses pour l'histoire de la gravure en bois, ainsi que l'estampe du titre, répétée sur la première page et dont la composition singulière mérite une mention spéciale.

Un moine lit un volume ouvert sur un pupitre au milieu d'une *librairie;* sur ses épaules se tient une femme nue qui porte une équerre dans chaque main. Cette allégorie signifie que la science et la recherche de la vérité contraignent l'homme d'étude au travail qui le fait — à ce que dit Chartier :

En jeune aage vieillir malgré nature
Et ne luy veult laisser son droit cors vivre
Dont par douleur a commencé son livre.

Les plaisants de société qui, dans un salon, exercent les dames a répéter très-vite certaines combinaisons de mots ramenant toujours le même son, sous peine de payer un gage à la première erreur, ne se doutent guère que l'un de ces jeux favoris nous vient d'Alain Chartier qui l'a placé à la fin du livre de ses ballades :

Quand ung cordier cordant
Veult corder une corde,
En cordant trois cordons
En une corde accorde;
Et se lung des cordons
De la corde descorde,
Le cordon descordant
Fait descorder la corde.

Voulant dire par là que ses *faictz, dictz et ballades* forment, ainsi qu'une corde, un tout complet qui n'aurait plus ni force ni valeur s'il n'était réuni en faisceau.

Brunet ne mentionne pas cette édition dans son manuel; à moins qu'on ne suppose qu'il en a ignoré la date et qu'il la confond avec celle qu'il attribue au même Phil. Lenoir, sans date.

Celle-ci est une des cinq en caractères gothiques qui jouissent de l'estime des connaisseurs. La première qui ait paru, sans date, mais antérieure à 1489, s'est vendue, sur vélin, 1,100 francs à la vente Mac-Carty et 1,257 fr. 60 cent. à la vente Hibbert.

Nous avons également remarqué chez M. Aubry l'édition de 1538 du ROMMANT DE LA ROSE, Paris, les Angeliers frères.

Ce livre, rempli de gravures sur bois, imprimées dans le texte, et d'un dessin plus que naïf, porte écrit à la main sur le dernier feuillet : « Ce livre appartient à Guitte, bourgeois marchand, doyen près l'auditoire royal à Paris, 1567, a coulté 45 livres. » Cette édition n'est pas indiquée dans Brunet qui en cite quatre autres pour la même année chez Jehan Longis, Guil. Lebret, Jean Massé et Franç. Regnault, toutes imprimées par

Pierre Vidoue pour chacun de ces libraires; ce qui fait supposer que les cinq ne font qu'une seule et même édition au titre de laquelle les vendeurs faisaient ajouter leur nom. Un exemplaire s'est vendu 30 francs à la vente Thierry et un autre 30 fr. 50 en 1841.

Les copies manuscrites de livres rares ont été fort en honneur du temps que les Jarry, les Duval, etc., se livraient à la calligraphie avec un talent à défier les plus belles impressions.

Nous trouvons chez M. Aubry une copie sur peau de vélin, conforme à l'imprimé, des Raisons de la monarchie de Guillaume Postel. Paris, 1551, in-12, exécutée par Fyot, prêtre bourguignon de la famille de Fyot de la Marche le théologien. Sans atteindre à la perfection où est arrivé Jarry, cette copie est néanmoins d'une écriture admirable.

Cet exemplaire relié en maroquin rouge à compartiments dorés par Derôme, provient de la vente Nodier (1827) dans le catalogue de laquelle il figurait sous le n° 320; il fut vendu 35 fr. 50.

M. Techener, éditeur du Bulletin du bibliophile, désireux de laisser aux travaux littéraires, dont son journal abonde, une place plus large encore, publie à part, sous le titre de *Feuilleton commercial*, le catalogue de livres en vente à prix marqués qui formait jusqu'à ce jour la deuxième partie de son *Bulletin*. Le premier numéro de cette nouvelle feuille a paru le 15 novembre. Il contient l'énonciation de 229 ouvrages parmi lesquels 206 sont consacrés aux arts du dessin. Nous y remarquons la *Vie des peintres* de d'Argenville; l'*Architecture civile* de Decker, recherchée pour ses beaux modèles de décoration intérieure; l'*Architecture* de Ph. De L'Orme; *Les plus excellents bastiments de France* par Du Cerceau; les *Caricatures* de Gilbray, sur la révolution française; l'*Idée générale* d'une collection d'estampes par Heinecken; le *Livre des peintres* de G. de Lairesse; les *Œuvres d'architecture* de J. Lepautre; *Theatrum pictorium* par Teniers; le *Plan de Paris* en 1734, pris à vol d'oiseau par Louis Bretez, sous la direction de M. Et. Turgot, et contenant la façade des édifices, églises, hôtels, etc., et enfin la *Topographia Galliæ* de Zeillerus, contenant les vues et plans d'une quantité d'édifices et châteaux de France dont la plupart n'existent plus.

Il vient de paraître un nouveau recueil bibliographique sous le titre de l'*Ami des livres*, à la librairie Genty, fils. A en juger sur les premiers numéros, il serait spécialement consacré à l'indication des livres peu connus, français et étranger, des XVIe et XVIIe siècles.

ALB. DE LA FIZELIÈRE.

LIVRES D'ART

Nouvelle théorie simplifiée de la Perspective, *par* David Sutter, *auteur de* la Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la Peinture. — *Paris*, Jules Tardieu, 1859[1].

Quand on parcourt, à l'Ambrosienne de Milan, les cahiers dépositaires des pensées de Léonard de Vinci, on se demande quel rapport peut exister entre ces caprices scientifiques et l'art du peintre. Et cependant si la *Joconde*, au lieu d'être simplement une surface peinte, est toute une âme condensée sur un panneau, c'est que Léonard

1. Ouvrage approuvé par l'Académie des Beaux-Arts.

n'était pas seulement un peintre, mais un penseur initié par la réflexion à tous les mystères de l'être, à toutes les combinaisons naturelles ou artificielles de la vie. Le XVIe siècle aimait la science, comme l'art, pour sa beauté. La science est belle, parce qu'elle révèle les lois du vrai, dont le beau est la splendeur. Une étroite harmonie unit l'art et la science, ou plutôt les unissait, car cette harmonie a été rompue. L'idée de l'utile a corrompu la science et l'a forcée de divorcer avec l'art pour épouser l'industrialisme. Le temps des connaissances encyclopédiques est passé. Chacun s'enferme aujourd'hui dans sa petite sphère, d'où il jette un regard de dédain sur les sphères voisines. On est peintre, et l'on n'a garde de rien savoir en dehors de sa palette. Si dans la composition d'un tableau on ne peut éviter une colonne, un portique, une partie d'architecture, — défense d'y toucher. C'est affaire à l'architecte, ou plutôt, car il a fallu spécialiser dans la spécialité même, c'est affaire au *perspecteur*.

Le perspecteur est un des produits les plus curieux de notre époque. Entrepreneur de perspective à domicile, il court d'atelier en atelier, armé de ses compas, d'un T, d'une équerre et d'un peloton de ficelle. Il bâtit à volonté les palais et les chaumières, il arrondit les voûtes, il établit les plafonds et les planchers, il place les meubles; en un mot, il construit la carcasse du tableau. On le prend à l'heure, ou, s'il s'agit d'un important ouvrage, on traite à forfait. Et ce n'est pas seulement une épure qu'on lui demande. Transporter cette épure du papier sur la toile serait encore pour le peintre un labeur malséant. C'est sur la toile ébauchée que le perspecteur opère. Il trace à l'encre ses lignes, ses chiffres, ses carreaux. La besogne faite, il disparaît; mais, avant de sortir : « N'oubliez pas, dit-il au peintre, que *votre* horizon est au tiers de *votre* tableau, et que *votre* point de distance se trouve à gauche. »

Combien de peintres connaissent aujourd'hui la perspective, cette science aimée de Masaccio et d'Albert Dürer, de Van-Eyck et de Mantegna, de Léonard et du Poussin, — M. Adhémar le racontait naguère aux lecteurs de la *Gazette*. — La perspective aujourd'hui n'est plus aux yeux des artistes qu'un grimoire ennuyeux, ou un métier pour ceux qui en font leur gagne-pain.

Le but de M. Sutter a été d'ôter à la perspective toute l'apparence d'un grimoire. Les signes empruntés à l'algèbre, il les a supprimés; il a supprimé les lettres indicatives qui effarouchaient le regard; il a réduit les formules, il a su se passer de calculs. Ses planches se présentent simples et nettes; ses problèmes se traduisent en lignes élégantes. L'épure se cache sous un dessin plein de goût.

De même, au lieu d'imposer au nom de la géométrie des principes abstraits, M. Sutter prend pour point de départ la théorie de la vision, théorie banale, intelligible à tous et qui doit être familière aux peintres. C'est par le raisonnement qu'il s'efforce d'entrer dans l'esprit de l'artiste. Il lui arrache les concessions une à une, et le conduit pas à pas à faire de la géométrie sans le savoir.

L'ouvrage se divise en trois parties. Après une exposition sommaire des principes de géométrie appliqués au dessin, l'auteur développe et démontre la théorie simplifiée de la perspective basée sur les principes de l'optique. Une fois ces vérités bien assises, on comprend sans peine les tracés pratiques de la troisième partie. On comprend, c'est là le grand point. Tous les traités de perspective donnent à peu près les mêmes règles; celui-ci les explique et les fait comprendre. S'il atteint ce résultat, il le doit surtout à la démonstration qui sert de base au système, la réduction de la perspective en plan, et le rabattement du plan sur le tableau.

Quelques chapitres nous ont particulièrement intéressé, ceux qui traitent des inter-

sections des surfaces courbes, — de la grandeur des figures dans le tableau, — la théorie des ombres au flambeau et au soleil, et celle de la réflexion dans l'eau. Ce sont là des connaissances élémentaires, d'un usage journalier, d'une compréhension facile, pour lesquelles il paraît incroyable que l'on puisse avoir recours au perspecteur, tant il est aisé de se les donner soi-même.

La perspective des plafonds et la décoration théâtrale ont fourni à M. Sutter des observations curieuses. On sait à quel point de perfection ces deux arts ont été poussés en Italie. C'est aussi en Italie que M. Sutter les a étudiés. Mais si pour la décoration théâtrale la France aujourd'hui n'a plus rien à envier à ses voisins d'outre-mont, il n'en est pas de même pour l'art du plafonnement, art si utile cependant à une époque où la construction de grands édifices prépare de vastes surfaces à la peinture décorative.

Le Traité de perspective de M. Sutter, à l'utilité incontestable de ces sortes d'ouvrages, joint le mérite de quelques innovations heureuses, et un luxe typographique dont les publications d'art ont raison de ne plus vouloir se passer aujourd'hui.

LÉON LAGRANGE.

BIBLIA PAUPERUM, *reproduite en fac-simile sur un des exemplaires du* British Museum, *avec une introduction historique et bibliographique, par* J. Ph. Bergeau. — *London*, G. R. Smith, *royal 4to*, 1859.

L'intérêt qui s'attache à la plus grande découverte du temps moderne, à celle qui a inauguré toutes les autres, à la découverte de l'imprimerie enfin, a toujours fait rechercher avec avidité par les bibliographes les livres d'images ou livres xylographiques gravés pendant les cinquante années qui ont précédé l'invention de Gutenberg et de ses élèves. Une ville de Hollande, Haarlem, dispute à Mayence et à Strasbourg l'honneur, non d'avoir donné naissance à Gutenberg, mais d'avoir vu tenter les premiers essais d'imprimerie en caractères mobiles; et ces essais tentés par Laurent Coster auraient, suivant les Hollandais, précédé de vingt ans les travaux de Gutenberg. C'est là une question trop complexe pour qu'il soit possible de la débattre ici, mais nous ne pouvons moins faire que de l'énoncer à l'occasion du fac-simile de la *Bible des Pauvres* que M. Berjeau vient de reproduire en son entier pour la première fois. Ce livre xylographique extrêmement rare, fort curieux et souvent mentionné par les bibliographes depuis la fin du siècle dernier, était si peu connu en réalité que sa reproduction complète était devenue nécessaire à l'histoire de l'imprimerie aussi bien qu'à celle de la gravure. Dans l'introduction anglaise qui précède les fac-simile des 40 gravures in-folio dont se compose ce livre, M. Berjeau rectifie les erreurs historiques et bibliographiques commises par Heinecken et adoptées, pour la plupart, par Ottley et M. Sotheby, dans ses *Principia Typographica;* il rend au livre son titre de *Biblia Pauperum* qu'on a contesté, allongé, dénaturé; il réduit à deux éditions les cinq mentionnées par Heinecken, et portées à huit au moins par M. Sotheby; il indique Jean Van Eyck comme l'auteur de la plupart des dessins et Laurent Coster très-probablement comme le graveur; il donne pour la première fois en Angleterre, le résumé des opinions des bibliographes allemands et hollandais sur les livres xylographiques en général et la *Biblia Pauperum* en particulier; il nomme Wohlgemuth, le maître d'Albert Dürer, comme l'auteur des dessins de la 2e édition de la *Biblia Pauperum,* dont on ne connaît qu'un seul exemplaire apporté de Wolfenbüttel à la Bibliothèque nationale de Paris, et qui comprend 50 planches au

lieu de 40. A ces renseignements, M. Berjeau ajoute une liste bibliographique de tous les auteurs qui, de près ou de loin, depuis quatre cents ans, ont fait allusion aux livres xylographiques. Enfin, dans le cours de ses recherches pour épuiser le sujet, M. Berjeau a découvert au *British Museum* un livre hollandais, imprimé dès 1489, où 77 pièces des blocs originaux de la *Biblia Pauperum* ont été introduites comme illustrations; ce qui tend à établir définitivement l'opinion généralement admise aujourd'hui : que les premiers livres d'images sont dus aux Pays-Bas; que ces livres ont été incontestablement le premier pas fait vers la découverte de l'imprimerie en caractères mobiles, et qu'à ce titre les prétentions de Haarlem ne sont pas aussi vaines qu'elles le paraissent aux partisans de Mayence et de Strasbourg. Sous le rapport de l'exécution de la partie typographique et des fac-simile de la *Biblia Pauperum*, l'œuvre de M. Berjeau ne laisse rien à désirer; la couleur brun pâle de l'original, les moindres accidents des planches, la teinte du vieux papier, tout est reproduit avec la plus scrupuleuse fidélité. M. Berjeau, encouragé par le placement rapide de ce livre, qui n'a été tiré qu'à 150 exemplaires, prépare une édition du *Cantique des Cantiques,* œuvre analogue, due probablement au même artiste et au même graveur, quoique supérieure d'exécution sous tous les rapports, et qui paraîtra d'ici à la fin de l'année. Le *Cantique des Cantiques* ne sera également imprimé qu'à un très-petit nombre d'exemplaires.

Livre de prières illustré a l'aide des ornements des manuscrits, *reproduits en couleur et publiés par* B. Charles Mathieu. 1 *volume in-12 de* 149 *pages, ornées d'un titre, d'un frontispice, d'une miniature ou d'un encadrement. — Chez* l'auteur, *rue du Four-Saint-Germain,* 15. *Paris,* 1859.

L'imprimerie, qui a tué les arts du calligraphe et de l'enlumineur, tend à faire revivre les caprices du dernier, mais sous une autre forme. La typographie, en effet, emprunte à la chromolithographie le luxe de ses couleurs pour décorer les marges des livres de prières et faire, en amusant les yeux, l'histoire de l'ornementation des manuscrits. Plusieurs tentatives dans cette voie ont été déjà faites avec des succès divers, mais dans aucune d'elles nous n'avons rencontré à un égal degré la conscience et le talent dont témoigne le livre orné et édité par M. Ch. Mathieu.

Après avoir travaillé durant de longues années dans cet atelier d'où sont sortis, sous la direction de M. le comte A. de Bastard, les commencements d'une histoire de l'ornementation des manuscrits si magnifique qu'il a été impossible de l'achever, familiarisé depuis longtemps avec les différents styles qui en forment comme les chapitres, cet artiste n'a eu qu'à choisir dans ses portefeuilles pour en tracer un précis. Au lieu de couvrir une page in-folio, il s'est contenté de décorer une partie des marges d'un in-12, mais le diminutif possède tous les mérites du fac-simile, et ceux à qui s'adresse cette œuvre pourront, sans recourir aux originaux, se faire une excellente idée des manuscrits consultés, mais non copiés. Contraint par les exigences du format M. C. Mathieu n'a pu reproduire, dans leurs formes et dans leurs agencements primitifs, tous ces ornements qui s'étalaient sans contrainte sur des vélins de grandes dimensions. Ce sont donc des éléments de composition qu'il a demandés aux enlumineurs d'autrefois et non des modèles qu'il a copiés servilement; mais tous ces éléments ont été combinés avec tant d'adresse, en se conformant avec un tel scrupule aux principes qui les avaient

engendrés, on en a exclu avec un tel soin tout mélange étranger qui aurait pu en altérer la forme et en vicier le style, que les originaux ont peu souffert de cette œuvre d'arrangement, et que, connaissant la plupart des manuscrits dont l'artiste s'est servi, nous avons facilement reconnu la page dont chacun d'eux avait inspiré l'encadrement ou le titre.

Maintenant ces ornements n'ont-ils point un peu trop d'importance pour le texte qu'ils accompagnent? nous le craignons. Le parti que l'on a adopté de ne les étaler que sur la marge et sur le bas des pages, en se contentant d'un simple filet pour le haut et pour l'onglet, ne rejette-t-il pas trop toute la décoration d'un seul côté? Nous en convenons. La typographie se marie-t-elle d'une façon convenable avec des ornements polychromes si différents de style entre eux et avec le type adopté pour le texte? Nous en doutons.

Tous ces livres ne sont, à notre avis, que le produit d'une mode et passeront avec elle ; mais enfin, si les « philobibles » n'approuvent point la juxtaposition de deux arts dissemblables, il est permis de louer ceux qui l'ont réalisée avec le plus de succès et de façon à la faire ressembler à une alliance. Car c'était une alliance qu'il y avait jadis entre l'enlumineur et le calligraphe. Celui-ci réservait à celui-là la place qu'il devait recouvrir de ses dessins, non-seulement sur l'onglet pour y développer la haste de ses lettres initiales, mais en tête des chapitres, au commencement et à la fin des alinéas. Dans les manuscrits les plus riches, l'ornement polychrome apparaît presque à chaque ligne du texte qui varie lui-même la couleur des encres dont il est écrit. Enfin chaque forme de lettre correspond, suivant les âges, à un style différent dans l'ornementation, de sorte que tout concorde, étant le résultat d'un même sentiment esthétique. On conçoit donc que le caractère italique ou romain adopté par tel ou tel imprimeur, ne soit point en aussi parfait accord avec des ornements contemporains de lettres anguleuses et carrées, qu'avec d'autres que l'on est accoutumé de rencontrer avec des lettres arrondies. Il y a là un désaccord de principes et de style qui doit faire rejeter dans le domaine de la fantaisie ces livres hybrides qui ont la dévotion pour prétexte.

C'est sans vouloir nous départir de notre sentiment que nous louerons les ornements empruntés par M. C. Mathieu, pour son « Livre de Prières », aux plus beaux manuscrits des bibliothèques publiques de Paris.

Depuis le VIIIe jusqu'au XVIe siècle tous les arts sont représentés; l'art grec qui est demeuré tel que nous le trouvons au XIIe siècle; l'art Saxon, qui se plaît aux enlacements compliqués et aux volutes dont la spirale ténue est tracée d'une main légère et sûre; l'art carolingien où se marient les enlacements du Nord avec les feuillages de l'Orient et les formes de l'antiquité; art complexe où plusieurs influences semblent se marier; l'art du XIe siècle qui se dégage peu à peu des imitations barbares de l'époque précédente. Avec une fertilité d'invention merveilleuse, il embarrasse les monstres dans l'inextricable réseau de ses enroulements feuillus, et arrive à son plus manifique développement au XIIe siècle, soit par rapport à la richesse et à la variété des compositions, soit par rapport à l'éclat des couleurs. Autant d'éclat mais moins de variété se remarquent au XIIIe siècle, qui dans l'ornementation des manuscrits est un peu trop toujours le même.

Au XIVe siècle, l'art transforme encore la nature, mais on reconnaît aisément le principe générateur de tous ces feuillages éclatants, qui se développent à l'extrémité de minces pétioles le long des lettres dont la haste se prolonge en capricieux encadrements. Avec le XVe siècle, le naturalisme apparaît, et l'enlumineur copie la nature pour semer

de fleurs les marges des manuscrits. Il y a encore de charmants caprices, des combinaisons pleines de goût, mais aussi parfois une absence complète de composition et de transformation de l'objet naturel en un ornement. C'est même dans le plus beau manuscrit que le xve siècle nous ait légué, que ce défaut se remarque davantage. Les pages du « Livre d'Heures d'Anne de Bretagne » sont peintes avec un talent et une conscience qu'on ne saurait trop louer, mais ce sont de très-exactes planches de botanique et non des ornements destinés à accompagner une chose aussi conventionnelle que les caractères qui peignent les sons.

La leçon offerte par M. Ch. Mathieu est donc aussi complète qu'on puisse la donner, sans tomber dans l'archéologie ou le pédantisme; telle enfin que peuvent aimer à la recevoir les lecteurs, dévots ou non, dont les doigts tourneront les feuillets de ce livre.

Quant à l'exécution matérielle de tous ces ornements elle est irréprochable, l'artiste s'étant fait imprimeur pour que rien n'y fût négligé dans l'impression des pierres qu'il avait dessinées. Toutes ces pierres lithographiques, souvent en grand nombre, qui, chargées chacune d'une couleur différente, doivent, en s'appliquant successivement sur la feuille de papier, y déposer chacune un linéament, un détail, une teinte, ont été dessinées et repérées avec un tel soin que chaque couleur est tombée à la place exacte qui lui était assignée; simple filet quelquefois divisant en deux parties égales un autre filet d'une couleur différente, ou bien simple point marquant le centre d'un petit cercle dont le contour est cerné par une troisième couleur. Les tons enfin, sont d'une franchise et d'une vivacité assez rares dans les chromolithographies françaises, et tout dans l'exécution de celles-ci est fait de main d'artiste.

A. D.

On écrit de Rome que des fouilles se font actuellement à la villa Adriani, près de Tivoli. La localité choisie pour les recherches actuelles est au delà de la Place d'armes, où le premier resultat des travaux entrepris s'est produit sous la forme d'un Faune en *rosso antico*. Le duc Braschi, comme propriétaire du sol, partagera avec les entrepreneurs des fouilles les trésors qu'elles feront découvrir.

— M. Schnetz, membre de l'Institut et directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Rome, est, dit-on confirmé, dans ses fonctions pour une nouvelle année, c'est-à-dire jusqu'au 31 décembre 1860. C'est la seconde fois que la mission de M. Schnetz à Rome est prorogée, et nous n'avons pas connaissance que cet honneur, d'ailleurs mérité, ait été accordé à d'autres depuis la fondation de l'Académie de France à Rome; mais il n'est pas sans exemple que le même artiste ait été nommé deux fois directeur de l'école, à quelques années d'intervalle. Cela est arrivé au peintre Errard, sous Louis XIV.

— La ville de Nantes ouvrira, le 1er juillet prochain, une exposition nationale des beaux-arts et des industries commerciale, agricole et horticole. Cette exposition sera close le 1er octobre.

Une somme importante sera consacrée à l'achat d'objets d'art.

— On annonce également une exposition qui s'ouvrira à Besançon, le 1er juin.

— Une exposition va s'ouvrir, qui sera de la plus grande importance et d'un éclat extraordinaire. Elle ne contiendra que des chefs-d'œuvre de l'art français contemporain,

et l'on pourra ainsi juger, par des œuvres du choix le plus sévère et le plus intelligent, de la valeur de nos peintres modernes. L'école sera représentée par MM. Ingres, Hippolyte Flandrin, Decamps, Eugène Delacroix, Meisonier, Jules Dupré, Gudin, Troyon, Diaz, Rosa Bonheur, Brascassat, Isabey, et, parmi les morts, Roqueplan, Ary Scheffer, Marilhat, Charlet. Quelques étrangers seront admis aux honneurs de cette brillante exhibition : ce sont MM. Leys, Ten-Kate, Willems, etc. C'est dans le local où a eu lieu l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer et de M. Court, boulevard des Italiens, qu'ouvrira, le mercredi 18 janvier, ce *Salon* extra-officiel, composé uniquement de tableaux ou de dessins tirés des plus célèbres collections privées.

— La reine d'Angleterre aurait acheté, assure-t-on, au prix énorme de 800,000 francs, un tableau de B. Luini qui appartenait à la petite ville de Legnano. Nous pensons qu'il doit y avoir une double erreur dans cette nouvelle. L'achat, s'il a eu lieu, a dû être fait pour le compte du parlement et au profit de la « National-Gallery. » Nous savons seulement que M. Eastlake, le directeur de ce dernier établissement, a offert, il y a quelque temps, la somme de 200,000 francs pour des peintures de B. Luini, qui existent dans le nord de l'Italie. Mais, entre le chiffre annoncé, et celui déjà fort respectable qui a été offert, il y a une assez grande différence pour que l'on hésite à croire que le directeur de la « National-Gallery » l'ait dépensé malgré le CRÉDIT ILLIMITÉ qu'il possède. Les représentants de l'Angleterre au parlement après avoir montré pendant longtemps beaucoup de mauvais vouloir pour les arts et leurs produits, font aujourd'hui, on le voit, tous leurs efforts pour réparer le temps perdu, et rendre leur musée digne d'une grande nation. Il y a loin de ce crédit illimité accordé à sir Eastlake aux 60,000 francs qui forment le maigre budget alloué à tous les musées renfermés dans le palais du Louvre, sans qu'ils puissent toujours le dépenser, et sans que les sommes non employées pendant une année soient reversibles sur l'exercice suivant. Comment combler des lacunes et lutter avec cette misère contre l'opulence anglaise?

— L'église de Pîtres, située sur la rive droite de la Seine, au pied de la côte des Deux-Amants, vis-à-vis du Pont-de-l'Arche, avait vu réunis entre ses murs, en 861, les grands du royaume que Charles le Chauve avait appelés pour s'opposer aux invasions des pirates Normands. Les tuiles romaines apparaissant au milieu du blocage dans le clocher et dans les murs indiquent une construction carolingienne. Mais cela semble trop grossier aux habitants actuels de Pîtres, et il est question, sans souci de ces souvenirs, d'abattre la nef et de la reconstruire à neuf. *A furore Normanorum, libera nos Domine!* Des entreprises des restaurateurs, délivrez-nous, Seigneur!

— En ce moment des ouvriers sont occupés à placer dans les niches du premier étage de la cour du Louvre, des statues en marbre, accumulées depuis quelques années dans les magasins du Musée. Ces statues sont des copies assez grossières de l'antique, exécutées dans les « fabriques » de Carrare; mais le peu de soin avec lequel elles ont été sculptées disparaît à la place élevée qu'elles occupent, et en somme, l'effet qu'elles produisent est assez satisfaisant. Elles accidentent heureusement par leur couleur et par leurs lignes les parties supérieures de la cour du Louvre.

On avait placé antérieurement dans les niches du rez-de-chaussée un certain nombre de statues en marbre qui avaient figuré à la dernière Exposition, et de modèles en plâtre qui attendent la sanction de l'autorité supérieure pour être taillées dans le carrare.

On dirait, à voir toutes ces figures, qui pour la plupart représentent des femmes assez matérielles, que nos sculpteurs, tout en n'étudiant que le corps féminin, ont désappris l'élégance féminine, et qu'ils ignorent la science dont ont fait preuve leurs devanciers dans l'étude du corps de la plus laide moitié de l'espèce humaine. Ils semblent redouter de s'attaquer à l'homme, et les quelques essais que nous montre la cour du Louvre ne sont pas faits pour nous faire changer d'opinion à l'égard de ceux qui s'y sont essayés. Il y a là surtout un pauvre Praxitèle que l'on voit trop n'avoir point été fait par lui-même. Nous espérons que ce modèle ne sera pas exécuté sans de grandes améliorations.

Pendant ce temps, on déblaie les abords de la mairie du Ier arrondissement, et l'on dégage cette façade, pastiche étrange, en style de la renaissance, des constructions des XIIIe et XVe siècles de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. On a placé sur le gable du pignon une statue ailée écrivant sur des tablettes, qui fait pendant à l'ange sonnant de la trompette, placé au faîte de l'église. On se demande si c'est l'ange de l'état civil que l'architecte a fait placer là. Du reste, on crée un parterre et l'on plante des rangées d'arbres devant la façade de la mairie du Ier arrondissement. Des plantations symétriques vont également s'exécuter devant celle de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

— M. Ringel, pasteur à Diemeringen (Bas-Rhin), vient d'adresser à la *Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace*, un mémoire sur la découverte qu'il a faite d'un établissement de bains romains à Mackwiller, village de l'arrondissement de Saverne. Quelques années avant la révolution française, le prince de Nassau avait fait pratiquer des fouilles sans résultat en plusieurs endroits de ce village, pour y rechercher des trésors dont la tradition populaire signalait l'existence. Les habitants de Mackwiller rencontraient fréquemment, en creusant le sol de leurs jardins ou de leurs champs, les restes de constructions anciennes sur lesquelles on remarquait des traces de feu, des briques striées, des tuiles à rebord, ou même des ossements humains mêlés à des charbons et à des cendres. Les fouilles exécutées par le pasteur Ringel ont mis d'abord à découvert toutes les parties dont se composait un établissement de bains chez les Romains : l'*hypocauste*, le *frigidarium*, le *tepidarium*, le *caldarium*. Une pièce attenante à celle-ci paraît avoir été le vestibule qui précédait les logements du personnel de service des bains. On a trouvé en outre divers objets, tels que des morceaux de bronze façonnés, du verre bleuâtre, des fragments de frises, du marbre blanc poli, des clous en fer, des morceaux de vases de grès et d'amphores, une clef et quelques ossements.

Les fouilles, interrompues en ce moment par l'hiver, seront sans doute reprises à l'entrée de la belle saison. La *Société archéologique de France* a alloué un premier crédit pour ces travaux, et la *Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace* vient de voter une seconde somme plus considérable pour les continuer.

— Dans sa séance de samedi dernier 7 janvier, l'Académie des beaux-arts a procédé au renouvellement de son bureau pour 1860. M. Gilbert, vice-président de l'année précédente, a passé à la présidence. M. Reber a été élu vice-président.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

MUSÉES DE PROVINCE

COLLECTION ATGER, A MONTPELLIER

Outre son musée, dont M. Renouvier a fait les honneurs aux lecteurs de la *Gazette*, la ville de Montpellier possède une autre collection, qui, pour être plus restreinte, n'en est pas moins intéressante. On n'y compte qu'une vingtaine de tableaux ou d'études peintes. Mais elle offre aux regards des curieux près de trois cents dessins sous verre, et elle en garde autant en portefeuille. Formée à la fin du siècle dernier par Xavier Atger, qui était, pensons-nous, agent de change à Paris[1], cette collection le suivit à Montpellier, lorsqu'il s'y retira. En 1813, par une première libéralité, Xavier Atger fit don à sa ville natale d'un recueil de gravures et de dessins originaux. Le Musée Fabre, alors, n'existait pas même de nom. C'est à la bibliothèque de l'École de médecine, dont la plupart des membres étaient ses amis d'enfance, que le donateur confia son dépôt. Huit ans après, il se dépouilla, en faveur du même établissement, d'un nombre considérable de dessins des artistes du midi de la France. Enfin, en 1830, il compléta la collection en y ajoutant de nouveaux

1. Parmi les adresses dont Joseph Vernet avait pris note à la fin de sa vie dans ses *Livres de raison*, se trouve celle-ci : « Mad^e la veuve Chardin, chez M. Atger, agent de change, rüe du Renard St-Sauveur, près l'hôtel de Montbason. » L'*Almanach royal* de 1787 nomme cet agent de change Atger de Pennisson. Xavier Atger est l'auteur d'une brochure de 82 pages intitulée : *Considérations philosophiques, remarques, observations, anecdotes particulières sur la vie et les ouvrages de Sébastien Bourdon*. — Paris, 1818.

dessins de différents maîtres. Telle était la richesse des portefeuilles d'Atger, que, malgré cette triple donation, le catalogue de la vente faite à Paris après sa mort, en 1834, comprenait encore soixante lots de dessins, parmi lesquels il s'en trouvait jusqu'à quinze du même auteur.

C'est donc à l'École de médecine qu'est logée la collection Atger. La présence de l'art en pareil lieu forme un contraste assez bizarre. Là où la science s'étudie à combattre la mort, il est curieux de voir un petit morceau de papier noirci donner l'immortalité, et quelques traits de plume suffire pour faire revivre l'âme des maîtres. M. le Dr Kühnholtz, bibliothécaire de la Faculté, a dressé avec beaucoup de soin le catalogue du musée confié à sa garde. Les dessins y sont classés, comme dans les salles, en deux catégories distinctes : — dessins originaux de différents maîtres, — dessins originaux d'artistes du midi de la France. « On a tiré une ligne idéale de Grenoble à Bordeaux, passant par Lyon, et l'on a regardé comme peintres du midi de la France les artistes nés dans les pays situés au-dessous. » Ainsi s'exprime le catalogue. Grâce à cet expédient, des artistes lyonnais, tels que Boissieu, Manglard et Stella, se trouvent confondus pêle-mêle avec des Provençaux, tels que Puget, J. Vernet, Dandré-Bardon, les Parrocel, les Vanloo; et avec des Languedociens, Verdier, Loys, De Troy, Vien, Raoux, en y comprenant même des hommes dont la vie s'est écoulée presque tout entière loin de leur patrie, Sébastien Bourdon, Hyacinthe Rigaud, Pierre Subleyras, Natoire, etc. A cette classification un peu arbitraire on nous permettra de préférer l'ordre chronologique, le plus utile à suivre en ces sortes de revues.

Un mot d'abord sur les peintures. Ce sont en général des esquisses, données par M. Bestieu, peintre de Montpellier, ou achetées par la Faculté. Les plus curieuses ont pour auteurs des peintres du pays : — Ranc, qui mourut à Madrid ; — Étienne Loys, qui a voulu conserver le souvenir d'une *Décoration du Tartare*, exécutée au théâtre de Montpellier : triste décoration, triste tableau; — et Samuel Boissière, célèbre pour avoir reçu un soufflet de Sébastien Bourdon[1]. On ne connaissait de ce peintre que

1. Le soufflet de Sébastien Bourdon à Samuel Boissière est l'éternel soufflet de l'art à la critique. Bourdon venait de terminer son grand tableau de *Simon le Magicien*, placé à la cathédrale. Il arrive dans l'église au moment où Boissière critiquait sans ménagement l'œuvre de son confrère. Le bouillant Sébastien, sans respect pour le saint lieu, répondit à l'intempérance de paroles du critique par une intempérance de geste dont il eut peur tout le premier; car il se sauva. Il était calviniste. Il faut dire pour la justification de Bourdon, que Boissière était un ignorant et un sot, ainsi qu'il le prouva en publiant sa critique sous le titre de *Lettre de Nestor*. — M. Kühnholdz, dans une notice consacrée à Samuel Boissière, et publiée en 1845, a recueilli tous les détails relatifs à la vie ou aux œuvres de ce peintre, dont il s'est fait le champion.

des dessins, lorsqu'en 1826, Atger découvrit chez un brocanteur un petit tableau, représentant la *Mort d'Alexandre*, dont il possédait la gravure, signée de Boissière. La Faculté en fit l'acquisition. La réputation de Samuel Boissière n'a rien à y gagner. Le soufflet de Bourdon restera son plus beau titre de gloire.

Il suffit, pour comprendre la distance qui sépare les deux rivaux, de jeter un coup d'œil sur un *Portrait de femme* peint par Bourdon. C'est une brune Languedocienne, de la famille de Belleval. La blancheur du linge fait ressortir l'éclat mat de son teint. La couleur est chaude et vivante. Un autre portrait, de la main de Laurent Fauchier, habile peintre d'Aix, élève de Pierre Mignard, représente son compatriote Jean-Baptiste de La Rose, peintre de marines, celui-là même que La Fage a représenté à cheval sur un âne et couronné de roses. Le pinceau de Fauchier, souple et distingué, a idéalisé le personnage : la main surtout, exécutée avec finesse, fait plus d'honneur à celui qui l'a peinte qu'à celui qui s'en servait pour barbouiller des tableaux de marines.

Des trois bustes qui ornent les salles, un seul offre quelque intérêt : on l'attribue à Pierre Puget. Cette tête souffrante, dont il voulait sans doute faire un Christ expirant, a pu passer par les mains du grand sculpteur. Mais toute trace du puissant ébauchoir a disparu sous le pouce du manœuvre ignorant, qui, chargé de boucher les fentes et les gerçures de la terre, a pris plaisir à égaliser le modelé. Il a par contre ajouté un petit collet de jésuite, et le Christ est devenu un *Saint Louis de Gonzague*. On y aperçoit encore le reflet d'un grand sentiment.

Les dessins encadrés de la collection Atger s'élèvent à deux cent quatre-vingt-quatorze. Dans ce nombre, l'école italienne entre à peine pour un tiers; les écoles du Nord pour un sixième. L'école française domine et envahit tout.

Une figure académique à la plume et au bistre est le plus ancien dessin de la collection. On le dit de Donatello. On attribue de même à Michel-Ange une étude de bras levé, pour la restauration du Laocoon. Une *Sainte Famille* de Sébastien del Piombo accompagne l'œuvre de son maître. Raphaël se présente aussi escorté de son élève Jules Romain. Mais la frise dessinée à la plume et au bistre par ce dernier a été attribuée au Primatice, tandis que des trois dessins de Raphaël, deux paraissent bien authentiques. Si l'on peut contester au divin Sanzio la sanguine qui représente les *Maries au Saint-Sépulcre*, les petits enfants esquissés à la plume et au bistre rappellent mieux le caractère de son dessin et son exécution. Le plus charmant et le plus précieux des trois est une feuille de croquis couverte des deux côtés, dont nous donnons ici le *fac-simile*. Un

jour Raphaël se promenait le long du Tibre, hors de la porte du Peuple, à l'endroit appelé aujourd'hui la *Promenade du Poussin*. On découvre de là sur l'autre rive une grande maison, une *fabrique*, souvent reproduite par les paysagistes de styles, et derrière, au milieu des arbres, le château Saint-Ange; au bord de l'eau des femmes lavaient du linge. La robe relevée, elles laissaient voir leurs jambes, fermes et pleines sous la peau bien tendue. D'autres remontaient avec le linge humide et le suspendaient à des cordes. Le mouvement des bras imprimait à la chemise et à la jupe mille plis capricieux qui dessinaient la forme et l'allure du corps. Raphaël s'arrêta, et de sa main légère, armée d'une sanguine un peu dure, il esquissa au vol ces attitudes diverses. Il modela, d'un trait à peine soutenu, ces bras et ces jambes dont la vigueur n'empêchait pas la finesse des extrémités. Il s'amusa aux détails de la coiffure et aux petits bouillons que formait la chemise entre le corset et le jupon. Il étudia surtout avec complaisance le mouvement de la jupe attachée sur les hanches, et il accusa plus fortement certaines inflexions de l'étoffe sous lesquelles il lisait l'inflexion des reins et des jambes. Puis, quand il eut des deux côtés rempli la feuille, comme les laveuses commençaient à rire entre elles et interrompaient leur travail, Raphaël indiqua vaguement la silhouette du paysage, plia bagage et partit. — C'est ce croquis que possède aujourd'hui la bibliothèque de l'École de médecine de Montpellier. D'ordinaire, les dessins de Raphaël sont des études pour des compositions plus importantes. Celui-ci a été fait sans but. C'est le délassement d'un esprit qui ne peut se passer du beau, et qui, le rencontrant par hasard, s'en empare.

Un groupe de figures nues, fièrement accusées à la plume par Baccio Bandinelli sent assez son Michel-Ange. Le Parmesan, toujours poursuivi par son idéal au col de cygne, l'a reproduit une fois de plus dans une *Madone* à la sanguine, reprise à la plume et teintée ensuite de bistre, charmante de finesse et de grâce. A côté d'un *Saint Jean-Baptiste*, de Corrége, largement indiqué, et d'un *Saint Jean-Baptiste*, de Titien, lavé aussi au premier coup, un *Portrait de Magistrat*, par Tintoret, porte la trace d'un travail plus pénible. Dessiné d'abord à la pierre d'Italie et à la sanguine, puis arrêté à la plume, il a été renforcé par des touches d'encre de Chine et de bistre. Aussi arrive-t-il à un effet surprenant. Plus simple, Paul Véronèse s'est contenté d'étendre le bistre par larges teintes, et ce procédé lui a suffi pour donner la vigueur et l'éclat à une petite frise sur laquelle court une bataille pleine de mouvement. Ce beau dessin en écrase plus d'un autour de lui, mais il n'empêche pas une *Visitation*, de Baroche, d'être très-agréable dans son élégance cherchée, et *l'Enlèvement de Pro-*

FAC-SIMILE D'UN CROQUIS DE RAPHAEL (COLLECTION ATGER).

serpine, de Luca Cambiaso, composition de premier jet, grandement conçue, conserve, auprès, tout son mérite.

L'école de Bologne offre quelques bons spécimens de ses maîtres préférés : — du Dominiquin, une belle tête de religieux à la pierre noire et à la pierre rouge ; — de Vanni, une jolie composition, *la Vierge au rosaire*, dessinée d'une plume très-fine et légèrement teintée ; — de Guerchin, un enfant endormi, à la sanguine ; — de Tiarini, un beau *Couronnement de la Vierge*, au bistre sur papier gris, avec rehauts de blanc ; — de Guido Reni, un croquis facile ; — d'Annibal Carrache, sept études de têtes ou de groupes ; — enfin trois dessins de son frère Louis. Le meilleur représente une *Sainte distribuant des aumônes*. Le plus curieux est une composition satirique d'un grand nombre de figures, en qui, à leurs attributs, on reconnaît des artistes. La scène se passe au cabaret. Cette caricature, faite de verve et un peu à la diable, paraît dirigée contre les étrangers, et l'on pourrait y voir la cérémonie du baptême, — par le vin, — qui se pratiquait à la réception d'un peintre flamand dans la bande académique.

Un *Moïse sauvé*, de Pierre de Cortone, vigoureusement esquissé à la plume et au bistre, nous ramène à Rome, et nous trouvons là le cavalier Bernin, avec une étude de religieuse couchée, qu'il fit sans doute pour sa célèbre *Sainte Thérèse*, et un très-beau dessin purement décoratif, une sorte de frise où se groupent un enfant, un lion et une femme. Salvator Rosa, Pietro Testa, Carle Maratte, Luca Giordano, Solimène ont chacun un ou deux dessins de qualité ordinaire. De Tiepolo, on peut citer une *Sainte Famille* d'un caprice charmant. Et puis, voici les paysagistes. Grimaldi, dit le Bolognèse, se présente d'abord : ses paysages sont lavés au bistre ou à l'encre de Chine sur papier de couleur. Francesco Mola a signé deux très-jolis dessins à la plume et au bistre, *Joseph vendu par ses frères* et *Renaud et Armide dans un bosquet*. Le nom de Palmieri, dessinateur du XVIIIe siècle, né dans la patrie du Corrége, se lit au bas d'un paysage rustique, — « Palmerius invenit et fecit, » — et tout à côté s'en trouve un autre du même, où l'on voit un cavalier sur le point de passer un torrent. Lavés d'abord à l'encre de Chine, au bistre et à la sépia, ils ont été repris à la plume et couverts de hachures très-fines, ce qui donne au dessin beaucoup de fermeté et une vigueur d'effet remarquable. Citons encore, avec Crescenzio Onofrio, un artiste peu connu du siècle dernier, Francesco Monti, qui semble s'être voué à l'extermination du peuple ottoman. De ses deux dessins, vigoureusement lavés à la sépia, l'un représente une bataille où les Turcs n'ont pas l'avantage, et l'autre un massacre où ils ont tout à fait le dessous. Lui-même a pris soin de l'écrire au bas :

— « Strage di Turchi sotto Sicloz : Francesco Monti di Brescia fecit. »

Les écoles du Nord comptent seulement quarante et un dessins. La revue en sera bientôt faite. Ce n'est pas qu'il ne s'y rencontre de grands noms. Ni Rubens n'y manque, ni Van Dyck, ni Jordaens, ni Martin de Vos, ni Goltzius, ni Berghem, ni même Diepenbeke. Mais souvent l'œuvre ne répond pas au nom, ou y répond tout juste, et tel autre dessin d'un peintre moins connu, par le sujet ou par l'exécution, présente un intérêt plus vif.

On sait avec quelle débauche de verve brutale, P. Breughel le Vieux a traité les scènes populaires de son temps. Ici, il représente une *Distribution de vin au peuple un jour de fête*. Le vin coule à flots, et le flot de la multitude se rue au-devant. Les tréteaux sont envahis, les barrières escaladées. Hommes, femmes, enfants, c'est à qui boira le plus, le plus tôt et le plus vite. Ce ne sont que pots, brocs, écuelles, que chacun apporte à la source. C'est un mouvement, un désordre du dernier burlesque. Gustave Doré en rirait à se tenir les côtes.

Une vigueur plus habile et plus contenue caractérise une tête de vieillard à bonnet de fourrure, peinte grassement, à l'encre de Chine et à la sépia, par le coloriste Jordaens. On se repose de cette fougue en regardant un gentil petit enfant à la sanguine, du sculpteur Duquesnoy, autrement dit François Flamand; une étude de religieux assis, d'Érasme Quellyn, qui rappelle les études de chartreux de Lesueur; une *Sainte Cécile touchant de l'orgue*, œuvre tranquille, proprement exécutée à la plume par Barthélemy Spranger. On s'arrête surtout avec plaisir devant le portrait doux et simple d'une religieuse de Port-Royal, dessiné à la sanguine sur papier de couleur avec quelques rehauts de blanc. Elle est assise et tient un livre. C'est la fille même de Philippe de Champaigne, alors qu'il étudiait ses traits et son costume pour la placer dans le tableau votif que l'on voit au Louvre.

Gérard de Lairesse est l'auteur d'un paysage richement composé et d'un goût antique, lavé au bistre et à l'encre de Chine, le trait à la plume. Des *Cavaliers arrêtés sous un rocher pour faire ferrer un cheval* sentent bien la manière spirituelle et fine de Wouwermans. Une *Vue de Hollande*, naïvement étudiée à la plume et à l'encre de Chine, d'une facture analogue à celle de Paul Brïl, porte la signature : « Nicolas de Bruin fecit. » — Un coup d'œil encore pour un croquis d'animaux de J. de Roos, un intérieur de forêt dû à la plume hardie de Ferdinand Kobell, et un combat naval entre deux goëlettes, dans lequel Storck a fondu tout ensemble les crayons blanc et noir, l'estompe et une sorte de pastel dur. Ces noms nous amènent à celui d'un homme très-ignoré qui n'était peut-

être qu'un amateur. Lui-même a pris soin de l'écrire au coin d'une feuille de papier sur laquelle il a tracé à la plume un profil féminin coiffé à la façon des têtes de femmes de Prudhon. En quelle circonstance et en quel lieu? l'inscription le dit de reste : — « A 4 heures du matin, après la ribotte, la main incertaine..., neanmoins par amitié sinçaire... J. Kuypens. 28 juin 1805. Paris. »

Soixante-six peintres, sculpteurs ou dessinateurs représentent l'école française depuis le XVIe siècle jusqu'au commencement de celui-ci. En tête se placent Jean Cousin et Jean Goujon. Pourquoi faut-il que les dessins de ces artistes, dont les œuvres sont si rares, n'offrent pas toute l'authenticité désirable? A l'époque où X. Atger a formé sa collection, l'art français, moins connu encore qu'aujourd'hui où il l'est pourtant si peu, se résumait en quelques noms sonores dont on n'osait s'écarter. Un dessin du XVIe siècle représentant le Jugement dernier, revenait de droit à Jean Cousin, comme à Jean Goujon un dessin du même temps portant les armoiries des Médicis. Mais le génie de l'un et de l'autre artiste a une fleur d'élégance raffinée également absente de l'un et de l'autre dessin. Quelles qu'en soient les qualités, ce ne sont pas celles de ces maîtres. Il est, au-dessous d'eux, vingt hommes de talent à qui l'on en peut faire honneur.

Simon Vouet est plus sûrement caractérisé dans deux belles études de Christ en croix exécutées à la pierre noire sur papier de couleur. Mais ce n'est pas sans hésitation que nous laissons à Poussin une *Mort d'Adonis*, dessinée à la plume et lavée d'encre de Chine. Le *Portrait du maréchal d'Harcourt*, à la sanguine, est une étude de Nicolas Mignard pour le fameux Cadet à la perle, et la *Mort de saint Joseph* est l'esquisse d'un tableau que l'on voyait autrefois aux Capucins de Nîmes.

Huit dessins de Sébastien Bourdon, six de Lesueur, huit de Lebrun, sept de Puget, telles sont, pour le XVIIe siècle, les principales richesses de la collection Atger. Du premier, il faudrait tout citer. C'est d'abord une importante composition en camaïeu rouge et blanc, *Moïse brisant les tables de la loi ;* puis une *Sainte Famille* d'un beau caractère, une *Résurrection* non moins belle, et deux paysages. Le premier représente le *Baptême de Jésus.* Le dessin rappelle la grande manière de Poussin. Le temps, en estompant les teintes d'encre de Chine et de bistre dont il est lavé, lui a donné une mystérieuse harmonie. Le second, purement pittoresque, n'a pas un moins grand caractère : le travail de la plume le rend plus ferme et plus précis. Les dessins de Lesueur, sauf une petite composition que nous n'avons pu découvrir, sont des études de figures drapées, au crayon noir sur papier gris : — un *Ange* et une *Vierge* pour son *Annonciation ;* — le vieillard encapuchonné du tableau de *Saint Paul à*

Éphèse, etc. Parmi les dessins de Lebrun, les uns, de pur ornement, accompagnent un grand plafond destiné à Versailles; les autres paraissent des études. Deux feuilles entières sont couvertes de tentatives infructueuses pour représenter, dans une attitude aisée et naturelle, le squelette de la Mort qui soulève une draperie.

Un intérêt plus vif s'attache aux dessins de Puget. Ils sont plus rares et l'on y sent mieux l'inspiration directe de la nature. Mais d'abord, peut-on accepter comme authentiques les deux qui représentent le *Milon de Crotone* et le *Persée délivrant Andromède?* Comment admettre que Puget ait reproduit par le même procédé de sanguine, dans les mêmes dimensions et avec une égale finesse, deux groupes sortis de ses mains à un long intervalle? car ce ne peuvent être des esquisses ou études préparatoires. Si l'on veut savoir comment Puget traitait ses esquisses, il suffit de jeter les yeux sur le *Projet de tabernacle*. Arrêtée à la plume, et lavée de bistre et d'encre de Chine, cette composition est une première pensée, soit pour la custode exécutée à Toulon, soit plutôt pour le maître-autel de l'église de Carignan, de Gênes. Des chérubins, jouvenceaux élégants, s'y mêlent aux attributs des quatre évangélistes, au milieu de nuages et de rayons qu'entourent des colonnes salomoniques supportant des corniches d'un beau travail.

Une *Tempête*, qui porte la date 1652, montre Puget sous un aspect nouveau. Il semble que l'artiste philosophe ait pris un mélancolique plaisir à livrer aux fureurs de la mer un de ces vaisseaux que son génie décorait de splendides et fragiles chefs-d'œuvre. Celui-ci porte les armoiries de la ville de Marseille, encadrées d'ornements, au-dessus d'un peuple de Tritons et de Néréides détaillés avec le plus grand soin. Son grand mât est brisé, il va sombrer; déjà les vagues ont rejeté sur le rivage un cadavre. Le ton enfumé du vélin, chargé d'encre de Chine, de bistre et de travaux de plume, augmente l'effet sinistre de ce dessin. Dans le *Tir du canon*, le vélin a gardé sa blancheur. La scène se passe sur une élévation d'où l'on découvre le port d'Antibes. Des officiers entourent la pièce, curieusement ornée. Les soldats boivent en attendant mieux. Contre une petite baraque est assis un homme qui dessine; et dans cet homme, gras et souriant, on reconnaît sans peine l'original du portrait du musée de Marseille, Pierre Puget lui-même, à l'âge de quarante ans environ. Le musée du Louvre possède un dessin absolument semblable pour le sujet, mais d'un faire moins fini et moins serré. Celui de la collection Atger est évidemment l'original; celui du Louvre peut être ou une répétition après coup, ou une copie de la main de François Puget.

Une relique de Pierre Puget, plus précieuse encore, plus curieuse et

plus personnelle que ce dessin-portrait, c'est un garde-main sur lequel le grand sculpteur a jeté au hasard, pour essayer sa plume, des têtes, des pieds, des mains, des figures nues ou drapées, des charges; enfin des vers ou des phrases latines, souvenirs de ses lectures, écho de ses pensées du moment. On entre par là dans l'esprit même de l'homme. On lit son caractère dans la formule qu'il s'est donnée. Ce distique a évoqué devant ses yeux un tableau qui répond à la pureté de ses mœurs.

Casta placent superis, pura cum veste venite
Et manibus puris sumite fontis aquam.

Il pense à la puissance de son art, et il lui applique ce qu'Horace a dit du théâtre :

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus...

Cette sentence vous dira de quelle sublime nourriture se repaît l'âme du Puget : — « Uberrimum virtutis alimentum honor est; » — et celle-ci, quel cas il fait de son génie :

Vivitur ingenio, cætera mortis habent.

C'est la même pensée qu'un autre artiste exprimait en ces termes : — « Le talent, seule chose, après Dieu, digne d'attention. »

Quelques gloires provinciales se groupent autour de celle du Puget. La Fage, l'infatigable La Fage, n'a pas ici moins de huit dessins. L'un est le huitième fragment de la *Chute des anges rebelles*, dont le Louvre possède les sept autres parties. Le second est une *Bacchanale* de premier jet, large et vivante, à la plume, au bistre, à l'encre de Chine : on y voit le gros Silène lié par les nymphes en joie. Deux feuilles sont pleines de figures nues, en toutes sortes de positions, dessinées sans doute comme exemples de ce tour de force banal, qui consiste à placer à des points donnés la tête et les membres d'un personnage. Enfin, voici des batailles, c'est-à-dire le triomphe de La Fage. Loin de nous la pensée de nier le mérite de ses bacchanales. A nos yeux, cependant, il n'a rien dessiné de plus beau que ses batailles antiques. Chevaux et guerriers se ruent les uns contre les autres; les cadavres jonchent le sol, les blessés se lamentent, les vivants s'égorgent; les bras et les jambes se démènent en tous sens, le feu du combat gonfle les veines et fait saillir les muscles; c'est

une mêlée, un carnage où l'on se tue pour tout de bon. La plume alerte de l'artiste court dans la mêlée, tord les combattants, peint la rage ou l'horreur sur les visages, et trouve encore le temps, en passant, de ciseler un pommeau d'épée, de décorer un casque et de broder sur les cuirasses de capricieuses arabesques. Il y a trois de ces batailles. La plus belle figure un bouclier, dont le milieu est un combat, et tout autour s'agitent d'autres menus massacres, en forme de frises circulaires.

Antoine Rivals était le contemporain de La Fage. Moins turbulent que ce dernier, il passa sa vie entière à Toulouse, et y fonda, en 1726, une école devenue plus tard une Académie de peinture et de sculpture. On voit de lui deux dessins, une *Communion de saint Jérôme*, composition en largeur, lavée à l'encre de Chine sur papier de couleur et rehaussée de blanc, et un croquis exécuté très-librement à gros traits de plume, avec des teintes de bistre foncé, qui représente *Mercure soutenant le portrait en médaillon d'un Magistrat* : une Renommée vole au-dessus.

De Jean Raoux, peintre de Montpellier, on ne trouve aussi à la collection Atger, que deux dessins en hauteur, à la plume et à l'encre de Chine, pour panneaux décoratifs. Mais on en compte six de François Verdier, autre peintre de la même ville, qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme, qui fut imitateur de Poussin. Né en 1691 et mort en 1730, François Verdier annonce déjà, par les proportions allongées de ses figures, l'art du XVIIIe siècle. Il a su toutefois, grâce à son éducation provinciale, conserver un style assez sobre. C'est le bénéfice de la province, d'être toujours en retard sur les modes de Paris. Il traitait l'histoire avec une simplicité non dépourvue de grâce. Trois de ses compositions semblent faire partie d'une même suite mythologique. Lavées à l'encre de Chine sur un papier gris bleu qui donne plus de valeur aux rehauts de blanc, elles représentent l'*Apothéose d'Hercule*, *les Danaïdes*, occupées à remplir leur tonneau, et *Orphée* aux enfers. Cette dernière scène, composée, comme les autres, d'un grand nombre de figures, a fourni au peintre l'occasion de montrer une certaine originalité. Pluton et Proserpine siégent sur leur trône. Orphée, à genoux, réclame son Eurydice, qui se débat au milieu d'un groupe de démons. Il y a dans cette évocation du monde souterrain une fantaisie agréable, proche parente de Callot. Pour un peu, on croirait assister à une représentation du chevalier Gluck.

Les préoccupations provinciales nous ont entraîné. Il nous faut revenir sur nos pas pour mentionner encore quelques bons dessins de la grande école du XVIIe siècle. Telles sont une *Sainte Famille*, de Nicolas Loir, et une belle composition de Bon de Boullongne, la *Descente du Saint-Esprit sur les apôtres*. Un très-précieux portrait de la main d'Hyacinthe Rigaud

mérite qu'on s'y arrête. Le peintre avait d'abord esquissé aux deux crayons la tête et la pose du modèle ; à l'aide de l'encre de Chine, il a ajouté l'effet ; puis avec un pinceau chargé de blanc il a fait vibrer les lumières ; il a voulu alors se rendre compte de la valeur colorée des accessoires, il a passé un premier ton d'aquarelle ; enfin, il a repris le tout à la gouache, en sorte que son croquis primitif est devenu une véritable peinture où la chair s'anime, où la soie frissonne, où le velours, la moire et le satin se renvoient des reflets ; car il s'agit d'un grand personnage, le chancelier Marc-Pierre de Voyer d'Argenson, en costume de grand apparat, assis dans un fauteuil doré, le bras droit appuyé contre une table, et la main tenant la simarre ; de la main gauche, à demi ouverte, il donne un ordre, et cette main est une merveille de modelé, de couleur, de fini, à rendre jaloux un miniaturiste. Le portrait peint à l'huile, de grandeur naturelle, se voit dans les galeries de Versailles, au deuxième étage. Il n'a pas été gravé. Si le dessin est bien réellement de Rigaud, et la perfection de l'exécution ne permet pas d'en douter, on en peut conclure que Rigaud, à l'exemple de la plupart des portraitistes, exécutait d'abord une esquisse plus ou moins terminée qu'il faisait reporter sur la toile, où il se contentait de la signer par quelques retouches.

Parmi les peintres nés au XVIIe siècle, dont la vie s'est prolongée jusque dans les premières années du siècle suivant, on rencontre encore Antoine Coypel, auteur d'un dessin très-fini, aux crayons rouge et noir, mais assez mollement estompé, *Vénus demandant des armes à Vulcain*. C'est le sujet d'un plafond du Palais-Royal, gravé par Tardieu. Fr. Lemoine se montre plus léger et plus fin dans une *Allégorie* pour un plafond de Versailles, dessinée à la mine de plomb sur papier gris. Une composition arrêtée et très-complète de Bouchardon, représente une grande fontaine ornée de joueurs d'instruments. On ne saurait passer sous silence la famille des Parrocel : de Charles, peintre de batailles, une *Mêlée antique* ; de Pierre, peintre d'histoire, dont il a été question à propos du musée de Marseille, une composition à la plume et à l'encre de Chine, *le Triomphe de la religion et de la vérité*. Aux Parrocel se rattachent deux peintres de batailles dont la vie est peu connue, Louis de La Rue et Verdussen. On a, du premier, quantité de petites pièces à l'eau-forte assez incorrectes. La collection Atger possède de lui un *Combat* du XVIe siècle où se mêlent furieusement des archers, des lanciers casqués et cuirassés, et des cavaliers montés sur de robustes chevaux. Le dessin est arrêté à la plume d'une main ferme ; des teintes plates d'encre de Chine donnent un grand effet sobrement ménagé. De Verdussen on ne voit qu'un croquis à la pierre d'Italie, représentant des *Chevaux de trait*.

Le catalogue fait naître cet artiste à Marseille. Il paraît plus vraisemblable qu'il fut, ainsi que le dit le catalogue Paignon-Dijonval, originaire d'Anvers, et son nom ajoute à cette probabilité.

Six dessins d'Oudry attestent la facilité de cet animalier, qui a su être parfois un si agréable paysagiste. La plupart sont exécutés par son procédé favori, l'encre de Chine sur papier gris, avec rehauts de blanc. Un des plus importants, une *Chasse au cerf*, porte la date de 1749. Deux, datés de 1751, représentent des coqs ou des canards dans un paysage. Le plus piquant est un concert de toute espèce d'oiseaux, ou plutôt, ainsi que l'a écrit le peintre au-dessous de cette fantaisie burlesque, une cacophonie, *cacofonia*. A côté d'Oudry se place J.-B. Huet, dont on voit le nom, avec la date de 1785, au bas d'un *Oiseau de proie* lavé à l'aquarelle.

Pierre Subleyras, d'Uzès, qui passa la plus grande partie de sa vie à Rome, est pour ses compatriotes l'objet d'une admiration méritée. Xavier Atger avait recueilli de ce peintre d'innombrables dessins. Il en a donné sept à l'École de médecine. Ce ne sont guère que des études d'après nature, sur papier gris ou bleu, à la pierre d'Italie ou au crayon noir : ici, une femme assise et lisant, là une femme agenouillée; un religieux qui écrit, un moine vu de dos; un autre debout qu'on retrouve dans son tableau de la Résurrection d'un enfant; deux femmes génoises ou maltaises; le visage à demi-voilé... — Largement conçues, exécutées simplement, ces études témoignent d'un goût délicat, d'un génie gracieux et sage. Subleyras s'y montre presque le frère de Lesueur, frère cadet, bien entendu, et cadet d'un siècle. Une *Présentation au Temple*, ébauche au bitume et au blanc, profonde et lumineuse, indique aussi, chez Subleyras, un sentiment de couleur distingué.

Jean de Troy, frère de François de Troy, et comme lui originaire de Toulouse, se fixa à Montpellier vers la fin du XVIIe siècle. Il y a laissé quelques ouvrages. Xavier Atger avait recueilli de lui quatre tableaux allégoriques assez gracieux et diverses études à la sanguine; une composition qui représente un *Religieux en chaire* mérite d'être remarquée.

L'art du XVIIIe siècle ferait meilleure figure à la collection Atger, si l'on y rencontrait ses maîtres préférés, les seuls réellement originaux de l'époque, Watteau, Boucher, Chardin et Greuze. Aux yeux d'Atger, c'étaient des hérétiques sans doute. A défaut, voici les soi-disant orthodoxes, Natoire, Vanloo, Pierre, La Grenée, Doyen, Deshays, sans oublier Dandré-Bardon. Voici même un sculpteur, Michel-Ange Seodtz. Son étude de Pape, à la sanguine, n'est point à dédaigner, non plus que les études de cardinaux et de lévites de Carle Vanloo. On est surpris de trouver les dessins de ce dernier bien moins lâchés que sa peinture. Le goût le plus rebelle

aux grâces ne pourrait s'empêcher de louer son *Saint-Benoît mourant*, belle étude de coloriste, esquissée à grands traits de crayons noir et blanc. Une *Charge de cavalerie*, vigoureusement lavée à la sépia, lui fait aussi beaucoup d'honneur. Enfin on a quelque peine à reconnaître l'homme qui fut la bête noire de David, dans une sanguine d'un dessin juste et fin, le *Portrait de Dandré-Bardon*. Ce portrait, bien supérieur au médaillon que Thomassin a gravé d'après J.-B. Vanloo, est celui d'un homme intelligent, et tel en effet nous apparaît Dandré-Bardon dans les deux dessins remarquables que l'on voit de lui à Montpellier. Les *Nymphes au bain* ont une grande tournure. *Ubalde et Dunois à la recherche de Renaud* sont d'un grand caractère. Mais ce qui distingue surtout ces dessins, c'est, qualité bien rare à cette époque efféminée, une puissance d'effet toute méridionale. Je ne sais quelle goutte de sang génois a passé des veines de Puget dans celles de cet artiste, qui eût pu devenir un peintre de premier ordre, s'il n'eût préféré la gloire de médiocre écrivain.

Une surprise analogue nous attend devant un dessin de Louis Lagrenée le Jeune. C'est une frise d'ornements, un enroulement de rinceaux; mais ces rinceaux ont un caractère mâle, encore doublé par la vigueur de la coloration à la sépia. De même, l'architecte Challe, avec quelques touches d'encre de Chine épaisses et habilement ménagées, a fait surgir toute une architecture fantastique. Des statues peuplent les profondeurs des nefs, les autels fument, des figures se groupent sur les degrés, des cavaliers parcourent au galop les vestibules, la lumière traverse les voûtes et les coupoles, et se joue au milieu des colonnades prolongées à perte de vue.

Les paysagistes sont là aussi, Manglard en tête. Une *Tempête* du peintre lyonnais, lavée à l'encre de Chine sur papier bleu et rehaussée de blanc de gouache, écrase de son effet vigoureux les spirituels dessins de Joseph Vernet. La composition en est cependant pittoresque et charmante : des pêcheurs, des rochers, des cascades, et le reste. Mais à ces charmes un peu factices, nous préférons une étude d'après nature, ou plutôt d'après le modèle favori des peintres de marines, *un Vaisseau de ligne*, croqué d'une plume libre et légère.

Comme Vernet est issu de Manglard, Volaire est issu de Vernet. David, de Marseille, appartient à la même famille, et Ozanne s'y rattache d'un peu loin. Le chevalier Volaire excellait dans les éruptions du Vésuve. Toutefois, il ne traitait point mal le paysage, témoin sa *Vue de Tivoli* lavée à l'encre de Chine. David a laissé un grand nombre de paysages à la plume, touchés avec beaucoup de goût et d'intelligence. Celui de la collection Atger est repris à la sépia et à l'encre de Chine : on y voit un

pont rustique au-dessus d'un torrent ombragé de grands arbres. Quant à Nicolas-Marie Ozanne, c'est aussi par un dessin de vaisseau de ligne qu'il donne la mesure de son talent correct et froid.

Des artistes d'une valeur plus haute réclament notre attention. A côté de Boissieu, de qui l'on ne peut dire autre chose sinon que sa *Vue de Ponte Nomentano* est un vrai Boissieu, se présente Fragonard, l'aimable Frago, aussi aimable dans ses paysages que dans ses croquis ou dans ses études de figures. Roi de la fantaisie et de la grâce, Protée de l'art, touche-à-tout de la peinture, Frago n'a rien ignoré, et cependant, aux yeux des sots, il a l'air de ne rien savoir. On l'accuse d'adresse, mais l'adresse chez lui n'est que le petillement du génie, comme la mousse du vin de Champagne. Regardez cette *Vue de la Cascade de Tivoli*. Elle écume en plein soleil. La poussière humide qu'elle projette s'étend, ainsi qu'un voile transparent, devant les collines. Au premier plan, tout est dans l'ombre, le gazon, les oliviers, les jeunes peupliers au bord de l'eau; un âne paît l'herbe fraîche, pendant que le guide dresse le couvert sous ce berceau naturel, et que Frago lui-même, en attendant le déjeuner, esquisse de sa main preste et légère, à larges touches d'une sanguine grasse et un peu violacée, ce paysage de l'effet le plus piquant. Dans les doigts de Frago, la sanguine devient le plus souple, le plus délicat, le plus ferme des instruments, tantôt crayon, tantôt pinceau. Par ce procédé sont exécutées aussi une *Vue du Capitole* et une *Danse de Jeunes Filles*. Or, qui sait, mieux que Frago, faire danser les jeunes filles au son de la guitare, sous les rayons de feu du soleil italien? Et maintenant le voilà sérieux. — Une *Tête de vieux Moine*, une composition quasi historique, enlevée au bistre avec une vigueur charmante. Puis il devient bonhomme et quelque peu satirique : sont-ce des portraits ou des études, ce *Liseur* et cet *Homme assis?* Devant lui sont des livres et des écus. Pense-t-il aux écus ou aux livres? Toujours est-il qu'il pense. Le graveur habile chargé de reproduire ce *Penseur* par la *Gazette*, en a rendu la finesse; mais ce qu'il ne pouvait rendre dans une réduction sur bois, c'est la simplicité, la solidité, la largeur de ces deux superbes études, exécutées à la sanguine comme elles le seraient au pinceau.

Si le dessin d'Hubert Robert, que nous trouvons ensuite, paraît maigre auprès de Fragonard, si l'effet n'est pas saisissant, si la main a manqué de force, n'accusez pas le peintre. Le jour qui l'éclairait lui arrivait à travers des barreaux; son atelier était une prison. Son dessin est presque un placet. Il y a représenté une prison dont la porte est ouverte : sur le perron, une jeune fille innocente, et croyant à l'innocence, ouvre une cage d'où s'échappent des oisillons. Plus loin, la nature, l'air, l'espace, la li-

berté. Ce rêve d'un prisonnier porte sa date et sa signature : « H. Robert in spem libertatis delineavit in S. Lazari carceribus. »

Le XVIIIe siècle nous offre encore, pour terminer, trois artistes d'un mérite bien différent : le vif et sémillant Augustin de Saint-Aubin, avec deux têtes aux trois crayons rehaussées de sépia et frottées d'esprit ; — le sérieux Vien, avec huit dessins dont nous allons parler, — et Wille, l'ennuyeux Wille ; le père a ses partisans comme graveur : Wille, le fils, n'a jamais plu à personne, qu'à son père. Lui seul, le bonhomme, s'il eût vécu, eût pu s'extasier devant *le Hussard* à la plume, signé et daté de 1802, et *les Deux Religieuses en prière*, également à la plume, également signées, et datées de 1808. L'exécution en est propre. Une trop belle main, c'est le défaut du fils aussi bien que du père.

Les dessins de Vien sont des projets de décoration ; quatre panneaux en hauteur qui représentent le Printemps, l'Été, l'Automne et l'Hiver, et quatre frises oblongues qui représentent l'Hiver, l'Automne, le Printemps et l'Été. Dans ce genre, qui demande plus de fantaisie que de gravité, Vien reste commun et lourd, bien au-dessous de la plupart des artistes de son temps. Une Bacchanale à la sépia et à la plume, le montre sur son véritable terrain, la composition classique, et là, pas un de ses contemporains ne pourrait lutter avec lui. Il a tant de goût, de grâce sérieuse, de science pittoresque, qu'il arrive presque à la distinction. *Saint Germain l'Auxerrois et saint Étienne, martyrs*, sont empreints d'un grand caractère.

De Vien à son élève Vincent ou à son compatriote Fabre, il y a loin. Vincent n'a pas moins de six dessins à la collection Atger, et dans le nombre, sa grande composition *Zeuxis faisant choix de modèles pour son tableau d'Hélène*. Ce que deviennent les belles filles de la Grèce sous la plume de fer et la sépia incolore de Vincent, on nous dispensera de le dire.

Quant aux dessins de Xavier Fabre, c'est une figure d'étude, une académie. La collection Atger possède un grand nombre de figures de ce genre. Elles échappent à l'analyse. Il serait curieux toutefois de les comparer. En les regardant à la suite, on lirait d'un coup d'œil l'histoire de l'art français, comme on la lit en parcourant la liste des artistes qui les ont dessinées : — Lesueur, Puget, Lebrun, Le Gros, De Troy, Bouchardon, Sarrabat, Natoire, Carle Vanloo, Deshays, Blanchet (Lyon 1738), Mengs et Fabre.

Après cette revue, détaillée à dessein, il est facile de résumer l'impression générale que laisse la collection Atger. Si l'on n'y trouve pas, comme dans la collection Wicar, du musée de Lille, les plus grands noms de l'art italien représentés par de remarquables esquisses, elle offre en revanche

une suite très-importante de dessins des maîtres français. Les peintres provinciaux y occupent une grande place. Là est son originalité et son mérite. La France a, vis-à-vis de ces délaissés, un long arriéré d'ingratitudes à liquider. Il ne faut pas que leurs œuvres n'aient d'autre asile que les cartons de quelques amateurs plus éclairés, qui les admirent en cachette. C'est aux villes qui les ont vus naître, à leur donner droit de cité dans leur musée. Si les villes ne veulent pas accomplir elles-mêmes ce devoir de justice, il se trouvera, espérons-le, dans chacune, un homme de goût tel que Xavier Atger, qui formera à ses frais, — et à peu de frais en somme, — cette collection de dessins français, et qui la leur donnera, dût-il, comme Atger, la loger à l'École de médecine.

LÉON LAGRANGE.

DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE

« L'art, a dit le grand chancelier Bacon, c'est l'homme ajouté à la nature, *ars est homo additus naturæ*[1]. Il est impossible de mieux définir l'art panthéiste de la Hollande. Tous les peintres, dans cette patrie de Spinosa, semblent s'être bornés à voir la nature, à l'aimer, à la comprendre et à la traduire, chacun avec son sentiment et son goût, *en s'y ajoutant*. Ceux mêmes d'entre eux qui ont étendu jusqu'à l'Italie le cercle de leurs études, Both, Berghem, Pynacker, Karel-Dujardin, n'ont fait, au retour, que mêler et fondre le souvenir des contrées méridionales avec les vues réelles qu'ils retrouvaient sous leurs yeux. Mais cette espèce de règle commune est plus frappante encore chez les peintres hollandais qui n'ont point cherché hors de leur pays des inspirations et des modèles. Pour en trouver une preuve manifeste et palpable, il suffit de traverser, par divers temps et à diverses heures quelques fêtes de la Hollande.

Rencontrez-vous, par une journée sombre, un paysage austère où la nature du Nord étale ses duretés et ses tristesses, avec un ravin, une cascade, un vieil arbre abattu, sans troupeaux, sans bergers, montrant à peine, au lointain, quelque chétive cabane, isolée, solitaire, où l'on aurait regret à vivre? Vous dites aussitôt : « Ah! voici l'amant de la mélancolie, Jacques Ruysdaël. » Vous trouvez-vous, peu après l'aurore, sur les bords d'un fleuve ou d'un canal où glisse une voile blanche ; au delà, s'élèvent l'église et les maisons d'une petite ville; en deçà, de grosses vaches paresseuses ruminent dans l'herbe grasse des prairies, tandis qu'à travers des lambeaux de nuages déchirés, les rayons du splendide soleil matinal inondent tous les objets de leurs feux? Vous vous écriez: « Voici le créateur de la lumière, Albert Cuyp. » Un peu plus tard, pendant le repos de midi, vous apercevrez un verger paisible et verdoyant où chaque arbre étend son ombre sur la pelouse, où, sous chaque ombre repose une vache, un cheval, un âne, une chèvre, un mouton, dans leurs attitudes

1. A cette heureuse définition, je voudrais faire un léger amendement et dire : « L'art c'est l'homme s'ajoutant à la nature. »

les plus naïves et les plus naturelles; et vous dites à cette vue : « Voici La Fontaine devenu peintre, voici l'inimitable portraitiste des bêtes, Paul Potter. » Plus tard encore, dans la soirée, vous traversez une contrée riante, où paît à l'abandon un gras bétail, dont les pasteurs, embouchant leurs pipeaux *sub tegmine fagi*, semblent chanter leurs rustiques Amaryllis; vous avez enfin sous les yeux une idylle, comme l'écrirait un Théocrite ou un Virgile néerlandais; et vous dites à l'instant : « Voici le peintre de la nature aimable et sereine, Adrien Van de Velde. » Plus tard encore, la lune vient à s'élever au-dessus d'un trône de nuages, mirant son disque argenté sur la face immobile d'un étang sinueux, qu'entourent quelques chaumières cachées dans l'ombre des aunes et des peupliers; et vous dites : « Voici le peintre et le poëte des nuits, Arendt Van der Neer. » Une plage d'où s'étend à perte de vue, soit une nappe d'eau calme et transparente sur laquelle se balancent gaiement au soleil des embarcations pavoisées, soit le flot noirâtre de la mer du Nord tourmentant quelque navire en détresse : c'est Guillaume Van de Velde. Un fleuve qui se perd à l'horizon, réfléchissant la couleur monotone d'un ciel gris, terne et brumeux : c'est Van Goyen. Une forêt aux futaies gigantesques, aux percées profondes et lointaines, c'est Waterloo.

J'ai cité seulement ce que voit à chaque pas le voyageur, la terre, l'eau et le ciel; j'ai cité seulement le paysage et la marine. Mais la vérité n'est pas moins frappante, n'est pas moins *vraie*, quand il s'agit des habitants de la contrée, et, par l'artiste hollandais, l'homme est aussi bien rendu que les animaux et les plantes. Sans doute, grâce aux caprices de la mode qui emporte et renouvelle chaque année nos enveloppes visibles, ne laissant d'identité complète qu'aux bêtes et aux choses, sans doute je ne puis plus trouver précisément dans les rues d'Amsterdam la *Ronde* de Rembrandt, ou, dans l'hôtel de ville, le *Banquet* de Van der Helst, ou les longues robes de satin de Terburg, ou les gentilshommes empanachés de Wouwermans, ou les paysans avinés d'Ostade. Mais cependant, si, traversant une cité, je vois une jeune fille se pencher d'un air curieux sur la vieille balustrade d'une fenêtre entourée de lierre et de houblon, je reconnais Gérard Dow. Dans ce paisible intérieur de maison gothique, où file une bonne vieille, et qu'illumine à midi l'un de ces chauds rayons de soleil que le peintre a vus peut-être à Java, je retrouve Pierre de Hooghe. Ce canal bordé d'arbres, dans une ville propre et comme toujours endimanchée, où je compte chaque pavé de la rue, chaque tuile des toits, chaque brique des murailles, c'est Van der Heyden; et le *Marché aux herbes* d'Amsterdam témoigne encore de la fidélité de Metsu.

Nous arrivons donc, cela saute aux yeux, dans l'empire du *naturalisme*, après avoir laissé celui du *spiritualisme* en Italie. Nous entrons dans l'art protestant, dans l'art bourgeois, populaire, après avoir laissé l'art des grands temples et des grands palais. Les artistes du Nord, comme on l'a dit sans malignité, ressemblent aux amants rebutés de Pénélope : ne pouvant posséder la maîtresse, ils se contentent des suivantes. Mais est-ce à dire que nous ne devions trouver ici qu'un réalisme brutal, matériel et grossier, qui fait flèche de tout bois et ventre de toute paille, qui, ne prenant que la surface et l'enveloppe des choses, ne s'adresse qu'aux yeux, et ne sait jamais pénétrer jusqu'au sentiment intérieur, jusqu'à l'âme? Là serait une complète erreur, une grave injustice. De même qu'en Italie, les plus substils, les plus mystiques des spiritualistes ont su revêtir leurs idées d'un corps apparent, c'est-à-dire les exprimer par des formes claires, exactes, précises, et les embellir par tout le charme du pittoresque; de même, en Hollande, les réalistes décidés, les simples imitateurs du simple vrai, ont su glisser dans les humbles sujets de leurs compositions tant de goût, de sentiment et de poésie, qu'ils les relèvent aux yeux de l'esprit jusqu'à les porter au niveau des grandes pages de l'art. « Il faut, écrivait Paul Delaroche, qu'un artiste oblige la nature à passer à travers son intelligence et son cœur. » C'est ce qu'ont fait les Hollandais. D'ailleurs, la simple perfection du travail suffit bien à émouvoir l'âme, ne serait-ce que par l'admiration. Il y a tel arbre mort de Ruysdaël qui touche le cœur, telle vache de Paul Potter qui parle éloquemment, telle cuisine de Kalf qui renferme un poëme. Lorsque Pascal dit cette parole : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux! » Il est peut-être philosophe, et surtout chrétien; il n'est pas artiste. En un mot, les peintres hollandais se sont mis aussi bien tout entiers dans leurs petits cadres que les peintres italiens dans leurs toiles gigantesques, et ils ne méritent pas moins que, devant leurs œuvres, on dise avec Bacon : *Ars est homo additus naturæ.*

Comment s'est formé, un peu tard, cet art réaliste et panthéiste des Hollandais? Ici, je vais laisser répondre un écrivain qui pense ce que je pense, et ce qu'ailleurs déjà j'ai essayé de dire, mais qui le dira mieux que moi. Il y aura d'ailleurs, à lui transmettre la parole, l'avantage et la force de toute citation bien placée, qui renferme toujours deux opinions et comme deux témoignages, celui de l'écrivain cité s'ajoutant à celui de l'écrivain qui l'invoque.

« La même révolution religieuse qui a créé une Hollande politique, dit M. Edgar Quinet (Religion, politique et art des Gueux, dans *Marnix*

de Sainte-Aldegonde), a créé l'art hollandais.... Depuis la Réforme, les scènes de la Bible n'apparaissent plus à travers les traditions accumulées de l'Église... Plus de pompes, plus de fêtes; à peine un reste de culte; le christianisme interprété, non par les Docteurs ou les Pères, mais par le peuple..., d'où la simplicité des Écritures poussée jusqu'à la trivialité... Là est la révolution du XVIe siècle, là est aussi la peinture hollandaise. Comment les biographes de Rembrandt et ses interprètes ont-ils oublié jusqu'ici son caractère de réformé [1] ?... Sa Bible est la Bible iconoclaste de Marnix; ses apôtres sont des mendiants; son Christ est le Christ des Gueux [2]. »

« Quant à la magie du coloris sous un ciel de plomb, une pareille contradiction entre la nature et l'art est unique dans le monde. Pourquoi la pâleur ascétique de Lucas de Leyde, et tout à coup l'éclat fulgurant de Rembrandt [3]? Ces contradictions ne peuvent s'expliquer aussi que par le principe même de la vie nationale. La Hollande a une double existence, à la fois européenne et orientale; elle vit surtout par les Indes, par ses colonies égarées à l'extrémité de l'Asie... Les colonies conquises dans un autre hémisphère, ce fut là le foyer éloigné et comme le verre ardent, où s'alluma l'art hollandais... Un coin du ciel des Maldives se reflète dans un taudis des Flandres... Java éblouit Amsterdam... De là l'effet fantastique et réellement magique de cette lumière composée qu'aucun œil n'a vue et que la nature n'a pas produite. Ce coloris flamboyant paraît sans cause, parce que la cause en est éloignée... Les peintres bataves n'ont pas vu eux-mêmes la terre de la lumière; mais ils voient chaque jour les vaisseaux, les matelots, les indigènes qui en arrivent, ils touchent les productions, les draperies, les costumes qu'on en rapporte, et qui tous gardent un rayon d'un ciel étranger. La pauvre, froide, triste nature du nord est amoureuse de ce soleil entrevu... Je voudrais définir la peinture

1. J'en demande bien pardon à M. Edgar Quinet et à M. Louis Viardot, mais ce caractère de l'œuvre de Rembrandt a été de notre temps plusieurs fois observé et mis en relief. (*Note du rédacteur en chef.*)

2. A l'explication que donne M. Quinet du peintre d'histoire de la Hollande, je n'ajouterai qu'un mot pour expliquer à son tour le paysagiste hollandais. Par son *renoncement* exagéré des choses de cette vie mondaine et sa tendance exclusive vers la vie céleste, le catholicisme avait nécessairement éloigné l'homme de la terre et de la nature. Le protestantisme d'abord, après la Renaissance et le retour au goût de l'antiquité, puis surtout les idées panthéistiques, l'ont ramené à l'amour de l'*alma parens*, de la Mère universelle.

3. Outre les raisons qui vont suivre, M. Éd. Quinet aurait dû remarquer aussi qu'entre Lucas de Leyde et Rembrandt, était venu Rubens avec l'école d'Anvers, et que la Meuse confine à l'Escaut.

hollandaise : une aspiration vers la lumière, du fond de l'ombre éternelle. »

La vue des innombrables productions de l'art hollandais suggère une autre réflexion.

A propos de l'école de Venise, nous avions eu l'occasion de remarquer, par l'exemple de cette puissante république, ajouté à l'exemple contemporain de Florence indépendante, comme à celui, plus ancien, d'Athènes et de la Grèce entière, que la forme monarchique n'était nullement indispensable à la culture des arts, pas plus qu'à la gloire et à la fortune des artistes. Sur cette protection tant vantée que les souverains, dit-on, peuvent seuls leur dispenser largement, nous avions fait parler une voix dont nul ne pouvait récuser l'autorité : celle de Giorgio Vasari lui-même, qui écrivait son livre avant la fin du grand siècle, qui fut gonfalonier suprême d'Arezzo, sa patrie, et qui resta toute sa vie, d'après son propre aveu, au *service* des Médicis et des papes.

« Semblable à la plupart des princes, dit-il en un endroit, Eugène IV ne comprenait rien aux beaux-arts, et s'en souciait fort peu. Si les princes soupçonnaient combien il est important pour leur renommée de savoir distinguer les hommes de génie, ils ne se montreraient pas si insoucieux. » Ailleurs : « l'avénement d'Adrien consterna tous les artistes de Rome et de Florence... Les beaux-arts lui furent tellement odieux, que, si ce pontife eût conservé plus longtemps le sceptre apostolique, Rome aurait eu à déplorer la perte de bien des chefs-d'œuvre, comme autrefois lorsqu'elle vit certains papes condamner au feu toutes les statues échappées aux ravages des Goths. Le ciel enfin, touché de compassion, fit ressusciter les arts en frappant de mort Adrien. » Ailleurs encore : « Tant que vécut Adrien, peu s'en fallut que Jules Romain, le *Fattore*, Perin del Vaga, Jean d'Udine, Sébastien del Piombo et autres grands maîtres ne mourussent de faim... Les artistes songèrent tristement à l'avenir en voyant toute espèce de talent plongé dans l'oubli... lorsqu'enfin, par la volonté de Dieu, la mort vint frapper Adrien. »

Voilà donc quel était, à Rome, le souverain qui, du vivant de Michel-Ange, et quand les cendres de Raphaël étaient à peine refroidies, séparait les deux grands Médicis, Léon X et Clément VII ! Voilà quelle précaire et misérable situation avait faite aux artistes l'habitude des commandes et des présents de la cour pontificale ! Eh bien ! c'est lorsqu'un pape les chassait de Rome, que Venise devenait le refuge ou le séjour préféré d'une foule d'artistes nés hors de son sein, Titien, de Cadore, Giorgion, de Trévise, Paul Cagliari, de Vérone, Palma, de Bergame, Da Ponte, de Bassano, Schiavone, de Dalmatie, etc. C'est dans ce même temps qu'à Venise pro-

spérait et jetait tout son éclat la grande école fondée par les Bellini; que Charles-Quint ramassait le pinceau échappé aux mains de Titien; que Sansovino, de Florence, construisait la *Zecca* (hôtel des monnaies) et la *Loggia* du Campanile; que Palladio de Vicence élevait, au milieu d'une foule de palais postérieurs à celui des doges, la belle église *del Redentore*. C'est dans ce même temps que, sollicité par le duc Cosme de Florence, le duc Hercule de Ferrare et le pape Paul III, de leur consacrer son double talent, le sculpteur-architecte Sansovino répondait à leurs instances, encore au dire de Vasari : « qu'ayant le bonheur de vivre dans une république, ce serait folie à lui d'aller vivre sous un prince absolu. »

La Hollande offre un exemple encore plus récent, plus complet et plus décisif. Depuis sa révolte contre le roi d'Espagne, en 1572, jusqu'à la paix d'Utrecht en 1713, la Hollande eut un gouvernement purement populaire, purement électif, puisqu'elle n'obéit qu'à ses stathouders et à ses grands pensionnaires, ou syndics salariés. C'est néanmoins pendant cette époque de pleine liberté, comme d'entière indépendance, alors que la Hollande portait si haut son jeune drapeau, alors qu'elle résistait successivement à l'Espagne, à l'Angleterre, à la France, et qu'elle devenait l'arbitre des grands États, c'est pendant cette époque glorieuse que fleurit aussi son école de peinture, depuis Lucas de Leyde jusqu'à Van Huysum. « C'était, dit la *Lettre sur la Curiosité*[1], c'était l'époque des succès de ce pays en tous genres. Après avoir arraché son sol à la mer et sa foi à l'inquisition, il avait, sans autre force que sa persévérance, triomphé de tous les despotismes, donné un libérateur à l'Angleterre, et humilié l'orgueil le plus insensé qui ait jamais enflé le cœur d'un roi. La Hollande ouvrait alors un asile à toutes les hardiesses de l'esprit, un cabinet d'étude à toutes les investigations de la science, et elle fondait une école de peinture nationale : mérite rare, qui n'appartient qu'à ce petit pays, et à l'Italie de glorieuse mémoire. »

Il y a plus, de Venise et de Florence on pouvait dire qu'à défaut de monarchie, ces deux États avaient des aristocraties héréditaires, riches et puissantes, bien des palais de patriciens, à défaut d'un palais impérial, royal ou papal, et bien des cours seigneuriales à défaut d'une cour souveraine. Mais en Hollande, plus de cours, plus de palais d'aucune espèce : une simple bourgeoisie, vivant du commerce, de la pêche et du bétail. Et

1. C'est la belle lettre que M. Adolphe Thibaudeau avait rédigée pour servir d'introduction aux deux volumes que nous avons publiés sous le titre de *Trésor de la Curiosité*; lettre substantielle et spirituelle qu'il allait achever, lorsque la mort le surprit au moment où il écrivait le nom d'Holbein!... CH. B.

cependant quel pays, sur une si mince étendue de territoire, avec une si faible population, a jamais produit à la fois un si grand nombre d'artistes éminents !

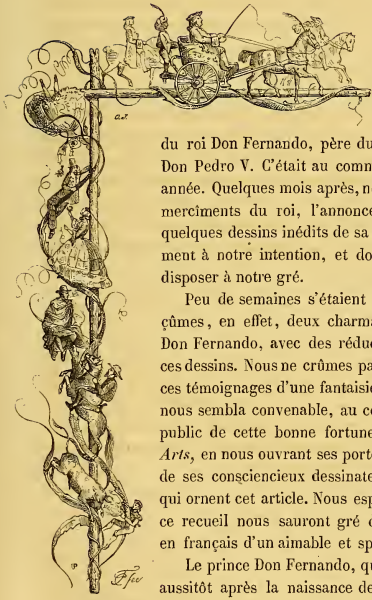
Le premier regard fait deviner pour quels nouveaux *commettants* travaillaient ces pléiades d'artistes. Ce ne sont plus de grandes fresques ou de grandes toiles, destinées aux nefs d'églises, aux galeries de palais ou de châteaux; mais de petits cadres de chevalet, qui peuvent entrer et se placer dans le plus étroit cabinet d'amateur. Ce ne sont plus des sujets de haute poésie, sacrée ou profane, dont l'appréciation demande des connaissances étendues et un goût formé, mais de vulgaires sujets pris dans la vie commune, que chacun a chaque jour sous les yeux, et qui n'ont de secrets pour personne. Si, par hasard, il se peint un grand tableau, c'est pour l'hôtel de ville, et sur l'histoire de la commune. Tout le surplus s'adresse à la bourgeoisie, au peuple même, et l'artiste parle simplement à ses égaux la langue habituelle du pays [1]. Ce sont pourtant ces petits tableaux de genre et de chambre, ces petits sujets populaires, que leur mérite et le goût général ont portés aujourd'hui à une valeur énorme, à des prix fabuleux. Encore une fois, que les artistes se rassurent donc, devant l'exemple de la Hollande, comme devant celui de Venise ou d'Athènes, sur les changements que l'esprit du siècle peut opérer dans les institutions politiques. Sous la démocratie athénienne, sous le patriciat vénitien, sous la bourgeoisie hollandaise, ils trouveront toujours, aussi bien que sous la monarchie, la gloire et la fortune, avec l'indépendance et la dignité.

LOUIS VIARDOT.

1. M. Alfred Michiels a fait la remarque ingénieuse que l'histoire de la peinture dans les Pays-Bas offre les mêmes phases que l'histoire de la Grèce et de la plupart des peuples antiques. A l'*âge divin* correspond la *peinture religieuse,* qui eut son siége à Bruges au temps de Van Eyck et de Hemling; à l'*âge héroïque,* la *peinture chevaleresque,* qu'Anvers vit briller au temps de Rubens et de son école; à l'*âge humain*, la *peinture bourgeoise,* inaugurée par la Hollande au XVIIe siècle.

LES DESSINS ET LES EAUX-FORTES

DU ROI DON FERNANDO



Au retour d'un voyage que nous fîmes en Portugal, nous eûmes l'occasion de publier quelques notes sur l'œuvre gravé du roi Don Fernando, père du roi régnant de Portugal, Don Pedro V. C'était au commencement de la présente année. Quelques mois après, nous reçûmes, avec les remercîments du roi, l'annonce d'un gracieux envoi de quelques dessins inédits de sa main, composés expressément à notre intention, et dont nous serions libres de disposer à notre gré.

Peu de semaines s'étaient écoulées, quand nous reçûmes, en effet, deux charmants dessins signés du roi Don Fernando, avec des réductions photographiques de ces dessins. Nous ne crûmes pas devoir garder pour nous ces témoignages d'une fantaisie d'artiste couronné, et il nous sembla convenable, au contraire, de faire part au public de cette bonne fortune. La *Gazette des Beaux-Arts*, en nous ouvrant ses portes, a fait exécuter, par un de ses consciencieux dessinateurs, les deux fac-simile qui ornent cet article. Nous espérons que les lecteurs de ce recueil nous sauront gré de ces fidèles traductions en français d'un aimable et spirituel artiste étranger.

Le prince Don Fernando, qui avait pris le titre de roi aussitôt après la naissance de son fils, aux termes des lois du royaume, gouverna jusqu'au 15 novembre 1857, époque de la majorité de son fils.

Nous n'avons point à raconter ici combien cette régence fut paternelle et conciliatrice : disons seulement que, dans un pays si facilement agité par des crises violentes, elle assura la tranquillité intérieure, tandis que le roi mineur voyageait en France, en Angleterre, en Belgique, en Suisse. En 1854, nous le vîmes à l'inauguration du palais de Sydenham, ainsi que son frère l'infant Don Luiz, le gracieux duc d'Oporto. Ils étaient sous la garde et la tutelle du duc de Terceira. L'année suivante, le roi visita l'Exposition universelle de Paris. Il vint au Cabinet des estampes, et le hasard nous rendit encore témoin de cette visite; il demanda l'œuvre gravé du roi son père. Le conservateur, qui était alors M. Duchesne, put mettre sous ses yeux quelques-unes des eaux-fortes du royal artiste, et il parut charmé qu'on les possédât. C'est ainsi que nous apprîmes que le roi Don Fernando était graveur. Aussi, pendant notre séjour à Lisbonne, nous eûmes la curiosité de voir la collection complète de ses estampes, et nous fûmes assez heureux pour y parvenir.

L'ensemble des travaux du roi est déjà considérable, puisque son œuvre se compose de quatre-vingts eaux-fortes, soit d'après des sujets de sa composition, soit d'après les maîtres favoris dont les ouvrages ornent son cabinet. De plus, en ce moment même, le roi travaille à deux nouvelles séries de vingt planches, et nous ne doutons pas que l'usage de la pointe et l'expérience ne donnent à ces gravures, sur les précédentes, au moins la supériorité de l'exécution. C'est en 1837 que le roi paraît avoir commencé à graver, c'est-à-dire un an juste après son mariage. Au moins ne connaissons-nous pas de planche qui porte une signature antérieure. Il a toujours continué depuis, se montrant ami des arts jusqu'à les pratiquer. Mais, hélas! il faut bien le dire, le roi est à peu près le seul artiste de son royaume, le seul au moins qui ait une vocation bien décidée. La patrie de Gran-Vasco, de Sequiena et de Viera est bien déchue de son ancienne splendeur. On y parle beaucoup des arts, mais on y en fait peu. La douceur du climat portugais s'accommode assez mal des labeurs quotidiens et de la rude discipline qu'exige une éducation de peintre. Le far-niente a tant de charmes sous ces heureuses latitudes, où dormir et rêver sont les plus grandes voluptés de l'existence...! Aussi faut-il savoir d'autant plus de gré au roi Don Fernando, non-seulement de son travail, mais encore de s'y être opiniâtré en dépit du climat.

C'est que l'époux de Dona Maria II da Gloria, appartient à cette intelligente maison ducale de Saxe-Cobourg-Gotha, qui fait de ses enfants non-seulement des princes, mais des hommes. C'est qu'il avait sucé le lait généreux de cette puissante nourrice qui s'appelle l'Allemagne; c'est que l'éducation première ne se perd jamais, à quelques séductions que nous

expose plus tard la destinée. Le roi Don Fernando parle sept langues : il est excellent musicien, comme tous ses compatriotes ; il a même une voix agréable de ténor qui lui permet de faire sa partie, quand l'occasion s'en présente et que le hasard de leur vagabonde existence amène les grandes cantatrices à Lisbonne. Il est aussi sculpteur : nous connaissons de lui une statue équestre du maréchal de Rantzau, où se rencontrent des qualités estimables ; enfin, il a peint les panneaux de la chambre à coucher de la reine. On le voit, c'est toute une éducation allemande et des plus soignées. Aussi le roi est-il un phénomène dans le Portugal. Non pas que cette race lusitanienne, si fine et si intelligente, soit abâtardie par l'ignorance, mais elle a perdu le sentiment des arts pour s'être abandonnée aux voluptés faciles, et c'est là sa punition. Seul, le roi aime, non pour leur prix, mais pour le plaisir qu'elles apportent à leur possesseur, ces curiosités de l'art qui sont la joie et le repos de l'esprit. Son cabinet est un des plus beaux du monde. Il y a amassé tout ce qui avait échappé aux rapines des marchands anglais, à l'avidité des brocanteurs, à l'ignorance des propriétaires, aux dédains de tous. Son appartement est le seul musée du royaume. Tout ce qu'il peut enlever à des besoins nombreux, il le consacre à augmenter ses collections. Il n'est pas riche et devrait l'être, tant il sait faire bien avec peu. C'est le protecteur nécessaire des rares artistes indigènes ou des artistes étrangers qui passent. Ses occupations sont purement artistiques. Il a entrepris, dans la Sierra de Cintra, la reconstruction du château moresque de la Peña, et il en fait une merveille. Le roi, son fils, ne pourrait trouver un meilleur intendant des beaux-arts, si personne songeait aux arts en Portugal !

On nous croira sans peine quand nous dirons qu'il est impossible de voir Don Fernando, sans ressentir pour sa personne une vive sympathie. Il est grand, d'une maigreur distinguée ; il a des cheveux noirs, et il porte toute sa barbe. Ses yeux sont expressifs et doux, sa tournure est indolente, son parler traînant et monotone. Avec tout cela, un air de bonhomie allemande, et cette rondeur d'allures qui dénote, quand elle est naturelle, la franchise, la spontanéité et la générosité des sentiments.

Mais laissons de côté la personne du roi, pour nous occuper de ses œuvres, car c'est comme graveur que le roi Don Fernando nous appartient.

Les fac-simile que nous publions nous mettront à l'aise vis-à-vis du lecteur, car c'est en même temps qu'un spécimen, le résumé du talent de l'artiste, et, si je puis ainsi parler, la moyenne de son esprit.

Vous avez reconnu tout d'abord le sujet de la planche ici gravée. C'est le chat Murr écrivant ses Mémoires, ou plutôt, comme il l'a dit lui-même, son *Essai de Biographie* (tout n'est-il pas à l'état d'essai dans la

rêveuse et nuageuse Allemagne?), et le personnage en habit de philosophe, qui le considère avec admiration, est sans doute le jaloux professeur Lothario. Murr, à la suite de ses promenades nocturnes sur les gouttières de l'Académie royale de Berlin, s'est éveillé, je veux dire endormi, chat de lettres, et le voilà qui griffonne ses élucubrations philosophiques dans le grenier de maître Abraham.

« C'était réellement un fort beau chat, fourré de noir et de gris parfai-« tement harmoniés, et pourvu d'une queue magnifique. Les lignes de son « front semblaient tracer des caractères cabalistiques, et sa robe, d'un poil « luisant et fin, brillait comme un tissu cuivré aux rayons du soleil. » La portraiture est exacte. L'appartement ou plutôt le taudis est bien celui d'un philosophe. Mais cet intérieur n'est pas éclairé. On aurait voulu voir entrer en même temps que le délateur, un de ces beaux rayons de soleil qui se brisent en éclairs dans l'œil irisé des chats. Mais le roi D. Fernando n'a pas en lui le sentiment de la lumière, et il ne l'a pas acquis même en vivant sous un des plus beaux ciels du monde. Il y a dans son cerveau une lutte entre le ciel brumeux de son pays natal et le soleil éclatant de son pays d'adoption. La brume l'emporte sur la lumière; il fait nuit dans son œuvre. Si quelque dessin échappe à la règle commune, c'est par miracle. Mais la critique n'est pas faite pour les artistes couronnés, et c'est dommage quand ils ont, comme Don Fernando, des qualités charmantes d'esprit et d'invention.

Le roi a fait à son dessin un encadrement dont le grand mérite est l'unité dans la fantaisie. Un sabbat de chats enguirlande de ses rondes fantastiques le sujet principal du Mein herr Murr. Au sommet, l'illustre angora triomphe dans une gloire constellée. Il est déjà passé à l'état de chat légendaire. Les griffes de l'envie ont épargné sa robe de philosophe, et ses amis déchirent ses rivaux. La jolie petite chatte Miesmies est sans doute dans l'assemblée miaulante. Elle y est venue escortée de ses deux farouches cousins; mais je ne vois pas Ponto, ce Philinte de la race canine, qui, dans l'île de Guernesey, a passé de la chaîne du baron de Wipp à la familiarité du grand poëte moderne, de Victor Hugo. Mauvais camarade, ce Ponto! ami des franches lippées et des libres victuailles, mais peu fidèle à l'infortune, et cachant sous un grand air d'amour de l'indépendance, l'ingratitude, cette indépendance de l'amour. Le drôle n'en a pas moins été le compagnon de Victor Hugo, qui lui a dédié ces jolis vers :

Je dis à mon chien noir : Viens, Ponto, viens-nous-en,
..... Le chien, c'est la vertu,
Qui, ne pouvant se faire homme, s'est faite bête,
Et Ponto me regarde avec son œil honnête.

LE CHAT MURR

Fac-simile d'un dessin du roi Don Fernando.

Je suis fâché que Victor Hugo se soit laissé prendre aux hypocrites déclarations de ce Ponto : le chat Murr le connaissait mieux! (Voir les *Contes nocturnes.*)

Vous remarquerez, s'il vous plaît, dans le dessin du roi l'exacte mimique de ces matous. Le roi aime évidemment les animaux; il en a copié beaucoup d'après les maîtres, il en a dessiné plus encore d'après nature. Il excelle à composer avec des enguirlandements de bêtes imaginaires ou réelles, ces jolis cadres dans le goût de Neureuther, qui fut l'Hoffmann de la peinture. Schnor, dans la salle des Niebelungen, et Cornelius, à la Pinacothèque, n'ont pas dédaigné ce genre d'illustration qui convient merveilleusement à l'esprit capricieux de ces fumeurs et de ces buveurs de bière. Le prince a suivi l'exemple des maîtres de son pays : il se complaît à ces bordures pleines de caprices. Là revivent tous les rêves fantastiques d'un cerveau qui dort éveillé. Sous le magique crayon s'agitent, jouent, boivent, mangent, font l'amour et s'escriment les homuncules, gnomes et lutins dont la terre d'Allemagne est peuplée. Ils courent le long des compositions les plus sérieuses, font des cornes aux portraits, gambadent avec des pieds de singe, s'étirent en vrilles de fleurs ou s'accrochent par la queue à des grappes humaines, à des fourmilières de choses innomées.

Ces petits êtres animés d'une vie fiévreuse, pleins de passions désordonnées veulent une imagination déliée et une main habile pour les faire mouvoir. Ils tournent facilement à l'absurde ; s'ils ne sont charmants, ils sont grotesques. Eh bien ! tous ceux du roi sont charmants, parce qu'ils se tiennent dans la limite parfaite du rêve et de la réalité, parce que leur mimique est exacte, parce que leurs passions sont humaines. Quelquefois, un simple trait, dessiné sur la bordure d'une grande composition, indique combien le royal artiste a peine à retenir son humeur sur le penchant du fantastique. Une hachure de plus, c'en était fait. La folle du logis courait la pretantaine.

La petite cavalcade qui sert de frontispice au présent article, indiquera, mieux que toutes les phrases possibles, la tendance habituelle de l'esprit du roi, et la grande facilité de cette verve humoristique plutôt que comique. Si le dessin n'échappait pas pour ainsi dire à la plume vagabonde du dessinateur, une telle verve pourrait facilement tourner à la satire. Les compositions du roi pourraient être redoutées : elles ne sont que recherchées. Jamais la caricature n'aurait eu plus beau jeu que dans les mains d'un artiste pris en dehors des conditions ordinaires. Dans une cour où les prétentions sont si multiples, où les vanités sont si grandes, où les haines sont d'autant plus vivaces qu'elles sont exposées à des

frottements plus rudes, à des rencontres plus fréquentes, la raillerie de don Fernando pourrait prendre ses coudées franches. Mais le prince est bon avant tout; sa douce nature le met au-dessus des malices de la caricature, et la satire n'approche pas de lui. Le côté plaisant des misères humaines et la misère des joies de l'humanité lui échappent. Il divertit, il ne fait pas songer; il amuse, et surtout il s'amuse lui-même. Jamais d'accident bien grave dans ses petites scènes. Tout le monde y vit heureux : les rois y épousent des bergères.

Il n'y a qu'un homme que le roi ne ménage pas : c'est lui-même. Il s'est représenté, et c'est peut-être la seule caricature de l'œuvre, en costume d'Arménien, chantant un morceau avec l'Alboni, dans un Concert à la Cour. La rare maigreur du ténor contraste avec l'opulente nature de la prima donna. Le vieux maître de chapelle du roi tient le piano. Dans le fond, sont deux personnages du ministère d'alors; tous deux en extase et débordant de l'admiration qui convient en pareil cas à des courtisans. L'un, en robe de magistrat, nimbe au front, illuminé de l'Esprit saint, est feu Rodrigo Fonseca Magalhaes, un des rares hommes d'État que le Portugal ait eus, depuis le grand Marquis, le marquis de Pombal; l'autre, joli garçon transformé en Cupidon et qui, la bouche en cœur, des ailes au dos, semble voler au-devant des notes harmonieuses, est le ministre des finances de l'époque, le senhor don F***. Sur la bordure, le roi, toujours en costume d'Arménien, couronne l'Alboni, qui s'incline. Cette caricature a fait du bruit en Portugal : elle pourrait bien avoir dégoûté l'artiste d'en composer de pareilles. J'en sais une, cependant... mais ce sont affaires d'État qui ne sont pas de notre compétence.

Les scènes de genre touchent de trop près à la caricature pour que nous ne les mentionnions pas de suite. Il y a plusieurs représentations de posadas portugaises, les plus horribles auberges qui se puissent voir. Des muletiers s'accoudent dans leurs capes, ou font manger leurs chevaux; des ânier conduisent leurs bêtes à l'abreuvoir. Un pauvre saltimbanque, traînant son ours et tenant un singe dans ses bras, pousse devant lui son âne qui porte le bagage, plus deux chiens. Par une porte massive, on entrevoit la campagne. Cette planche est faite d'après un dessin d'Orchevilliers.

L'avertisseur vient de passer dans les rues en agitant sa sonnette. C'est l'heure d'aller jeter, dans le chariot aux ordures qui passe, toutes les immondices de la vie domestique. Les ménagères se hâtent avec lenteur, comme il convient à de véritables Portugaises. Un homme lance par la fenêtre son chat dans le tombereau. Une mulâtresse, souvenir déjà lointain du Brésil, renverse sa corbeille et reçoit les éclaboussures d'un

balayeur. Quand l'édilité de Lisbonne aura pourvu d'une façon plus libérale à la salubrité de la ville, ce dessin ne manquera pas d'une certaine valeur historique.

Concert populaire : un guitariste efflanqué, une femme noire qui joue du triangle et un polisson raclant du violon, tel est le trio, telle est la trinité pouilleuse de ces sortes de concerts; un chien hurle à l'unisson. Ce dessin a été fait à Elvas, d'après nature, en 1843, et gravé à Lisbonne, en 1844.

Autre scène : un bonhomme sur un âne, promeneur enragé de Cintra, s'apprête à traverser un champ. Le propriétaire semble s'y opposer.

Ce qui manque à ces scènes populaires, ce qui rend notre Charlet inimitable, c'est l'accent juste de la physionomie, c'est la philosophie du costume, et le daguerréotype sincère de cet état habituel de l'âme chez ceux qu'une occupation quotidienne attache aux petits états de la vie. Dans les dessins du prince, dans les meilleurs même, le masque est inerte, l'âme est absente. Alors même qu'il copie, il ne se préoccupe pas du caractère typique. Ainsi, voilà des buveurs de Téniers. L'éclair de ces yeux avivés par la boisson est éteint; le sarcasme de ces bouches railleuses est étouffé. Je vois bien le squelette d'un dessin de Téniers, j'y cherche en vain le maître et le sens intime de sa manière. Je parlais de Charlet tout à l'heure. Le roi, c'est bien naturel, aime le spirituel artiste français. Deux de ses eaux-fortes, gravées d'après lui, en font foi. Eh bien! je ne retrouve pas dans ces copies, ce trait brillant qui est la lumière et la couleur du dessinateur. La *Rentrée à l'école* est froide, et Charlet a de la chaleur. Il est malin, lui, et l'espièglerie des enfants ne se lit pas ici sur leurs faces inertes.

Des scènes de genre aux intérieurs, il n'y a qu'un pas. C'est la porte de la rue à pousser. Ici, le roi reprend une supériorité incontestable. Il y a dans son œuvre une petite planche qui nous fera longtemps rêver, comme un Chardin; le charme de la vie domestique s'y fait sentir et vous échauffe d'une douce chaleur. Je veux croire que, pour le prince, c'est un souvenir d'enfance. L'aurore de la vie illumine ce doux intérieur d'un rayon de candeur et d'amour. Au sommet de la composition dans la première partie, l'évêque de Yoska se promène dans la campagne, non loin de son église dont on aperçoit la flèche. La flèche, c'est beaucoup dire. Le bon évêque se contente d'un coq perché sur son ergot, au sommet d'une modeste croix de plomb. Le voilà, c'est lui, vêtu d'une bonne lévite en gros drap, le tricorne sur la tête, la canne sous le bras, il arpente pour digérer plus facilement, cette grasse campagne dont tous les paysans sont ses amis. Il commente sur ses doigts les revenus probables de

la dîme, et sa figure béate s'illumine d'un éclair de béatitude terrestre.

Dans la seconde partie, je retrouve le bon évêque assis dans son cabinet et initiant deux jeunes enfants aux mystères du gérondif ou de l'aoriste. L'intérieur est calme et modeste, bien que de bon goût. La table est assez large pour qu'on y empile les dictionnaires; les deux enfants sont jolis et écoutent bien. Au mur est suspendu un portrait équestre de Frédéric II. Un chien assis sur son derrière prend sa part de cette leçon familière. Je ne sais pas pourquoi, mais il me semble que ce bon évêque est de ma connaissance. Je l'ai certainement vu dans les romans d'Auguste Lafontaine. Et quand ces deux enfants, si studieux et si sages, seraient le roi de Don Fernando et son frère le prince Léopold, qu'y aurait-il là d'étonnant? L'interprétation est toute personnelle et manque peut-être à la première condition de la vérité historique : tant pis pour l'histoire.

Est-ce le même évêque que nous retrouvons un peu plus loin, acceptant les produits de la dîme avec la majesté et la sublime indifférence qui conviennent à un ministre des autels? Nous le pensons : car c'est la même figure béate et le même costume de saint homme fourré. Tels nous aimons à nous représenter maître François Rabelais dans sa cure de Meudon et le révérend Jonathan Swift dans son prieuré de Saint-Patrick. Hélas, la collégiale de Saint-Patrick n'est plus qu'un affreux colombier, et de la joyeuse robe du Docteur ès rire, les pédants ont fait une tunique de Nessus.

Tout passe, et chaque souvenir, comme un flot de source pétrifiante, dépose un peu de sa rouille sur le cœur de l'homme. Les retours à la jeunesse heureuse et indépendante sont fréquents dans l'œuvre du roi. De là plusieurs dessins que nous ne comprenons pas toujours. Une planche surtout, qui porte cette souscription : « *Dédiée à mon frère Léopold en souvenir d'un heureux temps passé,* » — nous intrigue par son sens mystérieux. C'est quelque légende hongroise dont nous ignorons l'origine. Un hussard pansu et rabougri galope dans les airs sur un cheval efflanqué. De la main droite il tient une sorte de hache à deux tranchants. Au bord du fleuve un homme s'est endormi; son chien veille et hurle à l'apparition. De l'autre côté du fleuve, le terrible hussard assiste à une exécution militaire. Dans le ciel voltigent des ombres d'étudiants et de soldats. On lit au-dessus, ces mots que nous croyons hongrois : *Paparas Flucht aus der Halbinsel nach Ungarn.*

Le terrible cavalier de tout à l'heure, dans un petit sujet détaché, après avoir pendu quelques malfaiteurs, se repose dans une forêt. Son

chien, bête farouche et monstrueuse, lape le sang qui dégoutte de ses mains.

Il y a dans l'œuvre du roi, nombre de ces allégories indéfinissables et incompréhensibles pour quiconque n'a pas été nourri dans le Hartz et n'a pas fréquenté la nuit des Walpurgis. Toute légende des gnomes n'est pas dans Muséus. Chaque province en retient qui constituent son apanage féerique, sa terreur particulière. Les grandes légendes nationales, comme la légende du cheval Pégase, sont du domaine de l'histoire et n'ont pas besoin d'explication. Le Roi n'a pas manqué de traiter ce sujet national. Le diable et un maquignon discutent le prix du divin quadrupède. La figure railleuse de Méphisto contraste spirituellement avec la brutale physionomie du paysan. Ami rustaud, c'est un mauvais marché que tu fais là ! Le coursier céleste aura vite brisé tes charrues. Il n'a jamais labouré que les plaines du ciel. Malheur à toi, malheur à lui, si tu le soumets au joug pesant.

C'est une chose curieuse à étudier dans l'œuvre du roi, que cette fusion de l'esprit du Nord et de l'esprit du Midi, et comment peu à peu deux civilisations, deux influences contraires se sont pénétrées l'une l'autre pour arriver à un équilibre parfait de facultés contraires. Cet équilibre, je le trouve dans un dessin représentant deux gnomes qui traînent avec effort une rose géante. Ici les brumes du Nord sont percées par le sourire du Midi. Le soleil luit à travers le brouillard. Le gnome devient une fée.

Je regrette qu'un romancier psychologue n'ait pas encore fait cette analyse d'un homme du Nord soumis aux influences des latitudes, pénétré peu à peu et dompté par des mœurs et des sentiments qui lui sont étrangers. A part Victor Hugo, personne, au théâtre, n'a su tirer un effet dramatique de ces sombres nostalgies royales que la politique étouffe sous un gant de velours. Qui dira jamais combien d'ennui se cache dans les manifestations de la gaieté des rois ?

Don Fernando aime les enfants : plusieurs intérieurs nous montrent de chers bambins tout entiers à leurs jeux et à leurs rires. Il aime les fleurs : ses jardins de Cintra sont une corbeille parfumée au milieu des sauvageries de la nature la plus sauvage. Il aime les animaux, et sous sa pointe spirituelle les animaux revivent avec leurs habitudes familières. Ses meilleures eaux-fortes sont des figures d'animaux. Il les étudie dans la nature et dans les œuvres des Berghem, des Paul Potter, des Karel Dujardin. Voici les principaux morceaux qu'il a traduits par la pointe, soit d'après des estampes, soit d'après des originaux tirés de son cabinet :

Charge de Cosaques, d'après un dessin de C.-A. Hess. Fait à Lisbonne en 1841. Retouché le 22 octobre 1855.

Le Moïse au rocher, d'après J. de Witt (1640). Pourquoi le roi, qui connaît le Moïse d'Estaban Murillo à l'hôpital de la Merced, n'a-t-il pas préférablement copié ce chef-d'œuvre dans l'un de ses séjours à Séville?

Trois vaches au joug, d'après un dessin de J.-A. Klein.

Un chat mangeant la soupe d'un dogue, d'après Champmartin. Gravé à San Tolmo en 1856. Nous croyons savoir que l'original appartient au duc de Montpensier. Il nous semble l'avoir vu dans sa collection :

Clairons de mousquetaires gris sonnant la charge, d'après Foussereau. — *Tête de cheval*, d'après un dessin de C. A. Hess. — *Les Rois mages*, d'après Sequiera. — *Paysage avec animaux*, d'après Thioc. — *Nature morte*, d'après le tableau original de Gabriel Salci (1713). — *Pâturages*, d'après un dessin de Voltz (1839). — *Prise d'une ville*, d'après Lessing. — *Chèvre*, d'après Verboeckhoven. — *Ronde de cavaliers*, d'après Madou. — *Épagneul*, d'après Barye. — *La Rentrée à l'école*, d'après Charlet. — *Le Maître d'école*, du même. — *Le Sultan et ses singes*, d'après Orchevilliers.

On ne peut guère demander à un artiste le pourquoi de ses préférences. Il faut l'accepter tel quel. Cependant, il nous aurait plu de voir le roi Don Fernando consacrer son talent à la reproduction des rares œuvres d'art que possède le Portugal, et que nous ne connaissons pas assez. Je ne crois pas que Gran Vasco perdît quelque chose de sa grandeur à être traduit, même librement, par le royal artiste. Le Holbein très-authentique de la chapelle de Bem-Posta, qui fit partie du douaire reconnu par Charles II à Catherine de Portugal, est une pièce rare, dont le roi nous doit une eau-forte. Toutes ces belles choses, dont nous avons parlé plus longuement dans une autre Revue, demandent un graveur. Il y a là une tâche à remplir. Qui mieux que le roi Don Fernando, est en mesure d'y pourvoir? Il a le loisir, il a le goût, il a les mille ressources du rang suprême. Au moment où l'Espagne, dans un livre superbe[1], relie son présent et son avenir artistique à son glorieux passé, le Portugal ne peut pas rester en arrière; il nous faut le catalogue illustré de ses richesses artistiques. L'opuscule du comte de Raczinsky ne peut plus nous suffire. Un texte obscur sans gravure est une obscurité de plus.

ALFRED BUSQUET.

1. Le livre dont parle ici notre collaborateur est l'*Iconographie espagnole* de M. Vincent Carderrera, livre superbe, en effet, dont nous rendrons compte prochainement à nos lecteurs. CH. B.

ARTISTES ANGLAIS

JAMES WARD

James Ward, dont l'Académie royale de Londres vient de prendre le deuil, s'était fait, comme peintre d'animaux et comme paysagiste, une renommée qui, pendant bien des années, a pu être retentissante, mais qui, nous le craignons, ne doit pas être éternelle. Les journalistes, toujours bienveillants pour les morts, ont enterré Ward avec tous les honneurs de la guerre et ils ont charitablement dit de lui qu'il était le Paul Potter anglais. Il ne faut pas que cette assimilation ambitieuse fasse illusion à personne : le lecteur sagace sait sans doute à quoi s'en tenir sur les exagérations sentimentales des faiseurs de nécrologies. Obligés de résumer en un mot l'effort compliqué d'une longue vie et d'exprimer dans une phrase tout un monde d'idées et de faits, les gazetiers de Londres — et d'ailleurs — se préoccupent bien plus de frapper fort que de frapper juste, et il leur a paru tout simple d'accoler au nom de James Ward celui de Paul Potter, par cette raison triomphante qu'ils ont peint tous deux des animaux et qu'ils peuvent montrer l'un et l'autre, dans leur œuvre inégale, un *Taureau* dont on a beaucoup parlé. Nous n'en voulons nullement à ces plumes vaillantes d'avoir jugé aussi vite, et d'avoir attendri les âmes candides en accouplant, pour une heure, une gloire immortelle à une réputation déjà menacée. Les journalistes n'ont pas le temps d'être exacts : c'est aux hommes de loisir, aux critiques inoccupés qu'il appartient de subordonner ce qui passe à ce qui demeure, de remettre les choses à leur plan, et de voiler d'une demi-teinte discrète les œuvres et les noms que le pinceau rapide des décorateurs littéraires a peut-être éclairés d'un rayon trop éclatant.

Par ses lointaines origines, et aussi par son caractère, James Ward se rattachait à l'ancien monde. Il était né à Londres le 23 octobre 1769, si

bien qu'il venait d'entrer dans sa quatre-vingt-onzième année, lorsqu'il a terminé, l'autre jour, sa vie patriarcale. La famille de Ward était des plus pauvres. Il a raconté lui-même, dans une autobiographie publiée par l'*Art-Journal*, que sa mère, veuve et chargée de cinq enfants, le retira à sept ans de la petite école où il avait été placé et le garda auprès d'elle pour l'associer aux soins du ménage. Cependant James avait un frère plus âgé que lui, qui travaillait depuis longtemps chez Raphaël Smith, le graveur en manière noire — *en mezzo tinto*, dit-on là bas — qui nous a laissé tant de portraits gracieux ou sévères. A tort ou à raison, Smith passait pour un bon maître : à douze ans, James Ward fut mis en apprentissage chez lui, son frère William devant d'ailleurs le surveiller et lui rendre les débuts moins difficiles.

Mais en entrant dans ce laborieux atelier, Ward se préparait bien des ennuis. Absorbé par l'intérêt d'une production incessante, Smith égratignait activement son cuivre et ne prenait qu'un médiocre souci de ses élèves. Ward grandissait au hasard, sans conseils, sans méthode et même — car il s'en est plaint depuis avec amertume — sans instruments de travail et sans papier! Il crayonna ses premiers dessins sur le revers des épreuves mises au rebut. Smith ne faisait pas grand cas des timides essais du pauvre garçon. Bien que cet apprentissage aventureux eût duré neuf ans, il fût probablement resté stérile, si William Ward n'eût pris, auprès de son frère, la place d'un maître peu zélé, et si, par une loi ancienne et féconde, il n'avait pas été donné aux intelligents de s'instruire eux-mêmes.

A cette époque — nous ne sommes guère encore qu'en 1790 — James Ward avait appris le métier de graveur, mais il n'avait pas encore fait œuvre de peintre, lorsqu'un hasard révéla à ses amis et à lui-même sa vocation véritable. William, qui était occupé à graver un tableau de Singleton Copley, eut la maladresse de l'endommager. Voilà nos deux frères bien douloureusement embarrassés. Toutefois James s'enhardit, il prend un pinceau, il essaie de réparer le mal, et il se tire avec honneur de ce pas difficile. C'est, on le voit, la traduction en anglais de la légende de Van Dyck refaisant, dans un désastre pareil, une des figures d'un tableau de Rubens compromis par des écoliers en belle humeur ; mais l'éditeur de l'anecdote rajeunie s'est arrêté à moitié chemin : il aurait dû ajouter que comme autrefois le maître d'Anvers, Copley fut enchanté d'un accident qui tournait au profit de sa peinture. Nous laissons à chacun le droit de croire à la prouesse de Ward ou de la considérer comme suspecte. La vérité est que le jeune graveur avait rencontré chez Smith le peintre George Morland, qu'il s'était épris de sa manière charmante et fine, et qu'en étu-

diant son œuvre il s'était approprié ses procédés d'exécution. Dès lors, son ambition eut un but précis, et il marcha résolûment vers son idéal.

Le musée du Louvre ne possède pas un seul tableau de Morland : nous sommes donc assez empêché de marquer avec précision, pour le lecteur qui ne connaît pas les œuvres de cet habile maître, le point de départ de James Ward. On aimait beaucoup aux dernières années du XVIIIe siècle, la rusticité adoucie, la timide vérité champêtre de Georges Morland : il peignait, dans une coloration un peu pâle, des anecdotes agrestes, des groupes d'enfants jouant avec des animaux, des paysanneries et des scènes maritimes, des intérieurs pleins d'une poésie familière : tout cela d'un pinceau inégal, sans grand accent, mais aussi sans mensonge et sans manière. Ward se laissa d'abord séduire par le style de ce maître, que les marchands de tableaux avaient mis à la mode en exploitant cruellement son incurie et sa misère. Ward voulut approcher de plus près le peintre dont l'œuvre allait lui servir de modèle. Cette liaison était facile, mais, aux yeux des puristes, elle n'était pas sans danger. Georges Morland n'avait que six ans de plus que Ward; il pouvait être à la fois pour lui un camarade et un guide. Malheureusement, l'homme était inférieur à l'artiste, et Ward, au sentiment des personnes prudentes, n'aurait pu choisir un tuteur plus inhabile à gérer sa vie. Le pauvre Morland n'était certes pas malhonnête, mais la singularité triviale de ses mœurs l'avait presque mis hors la loi. Allan Cunningham a dit de lui qu'il aimait toutes les compagnies, excepté la bonne. Les tavernes lui servaient d'atelier; les marchands de chevaux, les cochers, les boxeurs étaient ses amis de prédilection. Son accoutrement bizarre le rendait suspect aux gens sages, et l'on pourrait faire un volume du recueil des anecdotes qu'on a racontées sur «l'inconvenance » de ses habitudes. Il adorait les animaux qui lui servaient de modèles, il leur faisait une place dans son pauvre logis; il aimait les plus déshérités, les plus humbles, et un jour, on put le voir promenant dans les rues de Londres un petit cochon qu'il tenait dans ses bras comme il aurait porté un enfant. Assurément le crime n'était pas grave; mais la vie anglaise a sa pudeur, et souvent indulgente aux fautes, elle est sans pitié pour les irrégularités de la mise en scène. Si bien qu'aux yeux des habitants de son quartier, Morland passait pour un personnage assez mal élevé, et quelque peu malade d'esprit.

Tel était l'homme dont Ward allait faire son maître et son ami. Le jeune peintre côtoya d'abord, sans s'y mêler d'une manière trop intime, cette vie hasardeuse et précaire. Puis, lorsqu'il eut gagné la confiance de Morland, il essaya de le corriger et de mettre un peu d'ordre dans des habitudes qui allaient devenir fatales à son talent. Un double mariage

rapprocha tout à fait les deux artistes. Ward épousa Maria Morland, la sœur de son camarade, et celui-ci s'éprit de miss Ward, et en fit sa femme. Les quatre amoureux allèrent loger leur bonheur dans une honnête maison de High Street. Morland était devenu sage ; les paisibles joies du travail emplissaient de chansons ce nid charmant... Mais, hélas ! l'union ne dura que quelques mois : les deux jeunes femmes se disputèrent le gouvernement du ménage ; on échangea d'aigres paroles ; on se brouilla ; chacun prit dans la vie un chemin différent, et le pauvre Morland recommença son roman désordonné : traqué bientôt par des créanciers impitoyables, il alla finir ses jours dans une dure prison dont je ne sais pas le nom, mais qui était alors le Clichy de l'Angleterre.

James Ward, pendant ces années de gaieté et de misère, avait mis le temps à profit. Tout en gravant quelques peintures de son ami, entre autres, les *Smugglers* (1792), il avait peint plusieurs tableaux qui, mis plus tard en vente publique, passèrent pour des Morland ; il peignit, dans le même goût, deux scènes champêtres que son frère grava, et dont les estampes — c'est Ward lui-même qui nous l'apprend — eurent un grand succès d'argent, surtout en France. Il nous a paru curieux de rechercher ces deux planches ; mais si le Louvre n'a point de tableaux des maîtres anglais, le Cabinet des Estampes n'est guère plus riche en œuvres gravées d'après eux. Nous n'avons pu retrouver les pièces où les noms des deux frères Ward se trouvent ainsi associés [1]. Mais nous savons par les témoignages les plus certains, que les premières peintures de James n'étaient que des contrefaçons plus ou moins heureuses des tableaux de Morland. Il finit par comprendre le danger de cette situation : ayant envoyé à l'Académie royale une grande toile où il avait représenté un *Repos de taureaux*, avec beaucoup de figures, il eut la curiosité, assurément bien légitime, d'écouter les paroles, parfois significatives, que le spectateur laisse tomber en passant devant les tableaux exposés. Il comprit alors qu'on ne voyait en lui qu'un Morland de seconde main, et qu'il n'était qu'un reflet alors qu'il pouvait être une lumière. A partir de ce jour, une lente transformation commença à s'opérer dans ses idées. Un mot de Smith acheva en lui ce travail de renouvellement. « Tu as étudié Morland, lui dit un soir le vieux graveur, pauvre garçon ! il fallait viser plus haut ; c'est à Téniers, c'est aux maîtres anciens qu'il faut demander leur secret. » Ward ne se le fit pas dire deux fois ; à défaut de musées, l'Angleterre avait déjà les plus belles collections du monde. Le jeune artiste y passa de longues

1. William Ward a gravé, d'après son frère, *la Brasserie rustique*, *le Marchand de lapins*, *l'Etable de louage*, *les Faneurs* et quelques autres tableaux.

heures, et l'on sait même que, curieux d'apprendre enfin à peindre, il copia une *Vénus* de Titien. Il sut dès lors comment on manie le pinceau avec fermeté, et nous devons dire qu'il ne s'est pas montré trop oublieux de ce grand enseignement.

Ward passait ainsi d'une étude à une autre, il allait de Morland à Titien ; mais ces travaux ne l'auraient pas enrichi, il eût même éprouvé quelque difficulté à vivre, si la gravure, qui est une muse sérieuse et parfois une utile femme de ménage, ne lui fût venue en aide. Des amis puissants s'intéressèrent d'ailleurs à ce long effort, et ce fut grâce à eux que, le 1er janvier 1794, Ward fût nommé peintre et graveur du prince de Galles, qui devait plus tard devenir George IV. Pour faire honneur à son titre nouveau, Ward entreprit peu après une grande estampe, d'après une peinture célèbre, où sir William Beechey, le peintre officiel de la cour, avait représenté George III, à cheval, passant, avec son fils, la revue des Horse-Guards (1798).

James Ward avait trente ans alors ; mais bien qu'il fût très-laborieux et déjà habile, il avait peine à établir sérieusement sa réputation. Il réussissait comme graveur ; toutefois ce succès lui était une occasion d'amertume, car il avait la prétention d'être peintre et voulait à tout prix qu'on le considérât comme tel. Il frappa vainement à la porte de l'Académie ; tout le monde, et ses meilleurs amis eux-mêmes le renvoyaient à ses estampes. Il fit alors un véritable coup d'État ; il renonça ouvertement au burin, il ferma son atelier aux éditeurs et, dans une seule année, il refusa pour plus de deux mille livres de commandes. Il était pauvre pourtant ; nous aimons ces grandes persistances, ces beaux entêtements qui, alors même qu'ils ne mènent pas à la victoire, donnent une haute idée de la valeur morale d'un homme.

Mais, pour Ward, cette ardente lutte ne devait pas demeurer sans résultat. Le hasard mit sur son chemin un amateur intelligent, sir John Sinclair, président de la Société d'agriculture. Sir John possédait dans ses riches étables une vache de la plus noble race ; il demanda à Ward le portrait de cet animal qui, nous devons le croire, méritait ces honneurs exceptionnels. Le jeune peintre s'acquitta consciencieusement de sa tâche, et tel fut le succès qu'il obtint à cette occasion, qu'à la prière de quelques grands propriétaires du pays, il entreprit un long voyage dans les comtés, pour étudier le caractère intime, la conformation typique des animaux de diverses familles, dont l'Angleterre s'occupait déjà d'améliorer et peut-être aussi de défigurer la race. Ward rapporta de ce voyage plus de deux cents études, précieux éléments de travail qu'il utilisa plus tard. Dans ses fécondes promenades au milieu des prairies, il n'avait

eu garde de négliger le cheval, hôte habituel des verts paysages où s'égara souvent sa fantaisie. A son retour il exposa à l'Académie un tableau dans lequel il avait groupé, avec une fidélité pleine d'art, une jument et son poulain. En un temps où les doctrines classiques avaient si rigoureusement circonscrit le domaine de la peinture, quand les salles de l'exposition se peuplaient de Léonidas, d'Hector et de Philoctète, les bœufs et les chevaux de James Ward devaient plaire à beaucoup d'honnêtes esprits comme un retour à la nature dédaignée, comme un pieux souvenir emprunté à la poésie rustique, à la vie des ignorants et des simples. Il n'était pas besoin de savoir le grec pour comprendre les peintures de Ward. D'un autre côté, les sportsmen utilisèrent son talent, comme l'avaient fait sir John Sinclair et les propriétaires de bestiaux. Les anciens élevaient des statues aux lutteurs qui sortaient victorieux des concours olympiques : les Anglais confièrent à la peinture le soin de conserver l'image des chevaux de race pure, qui, dans des courses fameuses, avaient obtenu le prix. Ils se sont formé de la sorte des galeries de portraits qu'il faudra consulter plus tard quand on voudra écrire l'histoire du cheval en Angleterre. Ward a illustré par avance les pages de ce livre. Il est même un des premiers qui ait consacré son pinceau à ce genre de peinture, et beaucoup, qui y réussissent aujourd'hui, oublient trop ce qu'ils doivent aux leçons qu'il leur a données.

Bien que Ward ne peignît pas le cheval héroïque des bas-reliefs romains, il avait su mériter les encouragements et la sympathie du grand pontife de l'art académique, Benjamin West. Par un contraste dont les exemples ne sont pas rares, le vieux professeur goûtait volontiers chez les autres les qualités pittoresques dont il se sentait dépourvu. Ward ayant peint alors un *Combat de Taureaux*, West déclara hautement qu'il avait réuni dans ce tableau les plus rares mérites de l'exécution. Il l'engagea aussi à élargir son cadre, et c'est d'après ses conseils que Ward peignit, de grandeur naturelle, son fameux tableau *Le Cheval et le Serpent*. Devant cette page prétentieuse et mélodramatique, le public se sentit médiocrement charmé. Mais l'Académie, influencée par West, se laissa attendrir, et elle accorda enfin à Ward le titre qu'il attendait depuis si longtemps (1811).

Si l'on s'en rapporte à ce qu'il a dit de lui-même, ou plutôt à ce qu'il a laissé deviner, James Ward paraît avoir eu, avec des ambitions démesurées, un grand fonds d'inquiétude. Graveur, il avait rêvé les difficiles combats de la peinture ; peintre d'animaux, il voulut être peintre d'histoire. L'occasion de s'essayer dans ce genre lui fut offerte par l'Institution Britannique, qui, après les événements de 1814, imagina de promettre un

prix de mille guinées à l'auteur de la meilleure esquisse relative à la journée de Waterloo. En fait de bataille, Ward n'avait jamais vu que la lutte des taureaux en liesse ou des béliers amoureux ; il savait peu de chose du soldat, il ignorait le désordre des bataillons emmêlés, mais il croyait avec une naïveté charmante que Waterloo marquait l'apogée de la grandeur de l'Angleterre et comme son couronnement, « *the crowning act of Great Britain's greatness.* » Il voulait humilier par une œuvre éclatante les incrédules qui doutaient encore de sa puissance ; enfin il se sentait mis à l'aise par les termes élastiques du programme. Il s'affranchit donc des entraves de la réalité historique, et il peignit, à propos de Waterloo, une de ces froides allégories qui ne veulent rien dire. Cet ingénieux expédient eut un plein succès auprès des juges du concours, et son esquisse obtint le prix.

Ce résultat surprit tout le monde, excepté Ward. Ses confrères ressentirent un vif ennui d'avoir été battus par un peintre d'animaux, et Northcote, entre autres, manifesta son dépit par de violentes paroles. Ward tint tête à l'orage. Malgré les obstacles qui lui furent suscités, il reproduisit son esquisse dans de grandes dimensions (trente-cinq pieds sur vingt et un). Publiquement exposée, l'œuvre n'eut point de succès ; elle fut placée, sous une lumière insuffisante, dans une des salles de l'hôpital de Chelsea ; mais elle n'y resta même pas, au grand désespoir de Ward qui a vécu assez longtemps pour voir sa vaste toile roulée et reléguée dans la poussière et dans l'oubli.

Cet insuccès lui ôta une illusion : il comprit que l'allégorie n'était point son fait, et, ramené aux réalités de la prose, il revint à la peinture d'animaux. Dans ce genre du moins on tenait compte de son talent. Lorsque, vers 1815, Thomas Philipps exécuta le grand portrait du comte Platoff, c'est à Ward qu'il demanda de peindre le cheval de l'hetman des Cosaques. En même temps West fit luire à ses yeux une nouvelle espérance, un nouveau mirage. Paul Potter avait peint un taureau de grandeur naturelle ; Ward ne pouvait pas mourir sans faire, lui aussi, son taureau. Le conseil n'était peut-être pas des meilleurs ; il fut immédiatement suivi. Il se trouva qu'à cette époque Ward était amicalement reçu chez M. Allnutt, de Claphan, qui possédait un taureau et une vache de la race d'Alderney ; ces nobles bêtes faisaient l'admiration de tous les connaisseurs. Un jour Ward se trouva face à face avec son idéal : plus heureux que Zeuxis qui, pour peindre sa Junon, dut étudier et combiner les traits des plus belles filles d'Agrigente, il rencontra, dans un modèle unique, l'ensemble des perfections rêvées. Il copia donc avec un soin extrême le taureau de M. Allnutt, et, pour faire à l'art les concessions qu'il exige, il mit à côté

du héros principal une vache et son veau. De grandes qualités d'exécution distinguent, dit-on, cette peinture, que nous avons le regret de ne pas connaître. Il paraît toutefois que, lorsqu'elle fut exposée à Londres, elle n'eut pas un succès complet. Sans doute deux collègues de Ward, Stothard et Jackson, ne lui marchandèrent pas leur éloge ; les amateurs de bestiaux, les éleveurs (puisque le mot est devenu français), se déclarèrent satisfaits, et, comparant l'œuvre de Ward à celle de Paul Potter, ils décidèrent que le peintre anglais avait, entre autres mérites, celui d'avoir reproduit un « sujet » de race pure, une bête savamment proportionnée, *a symmetrical animal*, et que, sous ce rapport, son *Taureau* valait mieux que celui du peintre hollandais, qui, né dans des temps barbares, n'avait jamais vu d'animal élevé, engraissé, construit d'après les bonnes méthodes. Toutefois, malgré ces belles paroles, le *Taureau* du nouveau Paul Potter ne trouva point d'acheteur : il rentra tristement dans l'atelier de l'artiste, qui, depuis lors, profita de toutes les occasions de lui faire voir le jour, sans que le succès ait été meilleur. Au mois de décembre 1848, il y eut à Londres une exposition d'animaux qui attirait beaucoup d'amateurs : le moment parut favorable : le *Taureau* fut épousseté, reverni et solennellement exhibé dans un magasin de King-Street, mais personne ne voulut en entendre parler, et nous croyons savoir que le *Taureau* de James Ward attend encore, au palais de Sydenham, un acheteur qui ne vient pas.

Cet insuccès contient peut-être un enseignement. En peignant dans des dimensions héroïques un animal qui, par son rôle et par le caractère de sa beauté, demeure si visiblement inférieur à l'homme, Ward, comme Paul Potter lui-même, avait méconnu une loi que les peintres d'animaux se plaisent trop souvent à enfreindre. Je veux parler de la hiérarchie, de la proportion, non-seulement mathématique, mais morale, qui a présidé au développement des formes et des idées et qui continue à les subordonner les unes aux autres. Hassan a beau dire : l'âne n'est pas identique à l'ânier et le plus pauvre petit berger vaut mieux à lui seul que tout le troupeau qu'il mène paître. Malgré son admirable génie d'observation, Paul Potter lui-même a failli glisser sur ce terrain plein de périls. S'il n'avait fait que le *Taureau* de la Haye et les *Ours* d'Amsterdam, il ne serait point le grand maître que nous aimons. Ne changeons pas les dimensions des choses, n'intervertissons pas les rôles. Le moindre bronze de Barye en dit plus sur l'animal que toutes les peintures gigantesques où la bête a essayé de se grossir démesurément. James Ward apprit à ses dépens le danger de son système ; il comprit sa faute et n'y revint plus.

Combien son talent a été plus heureux quand il s'est montré plus modeste ! Ses portraits de chevaux sont charmants, soit qu'il les fasse

courir dans de petits tableaux, soit que, s'emparant d'un art nouveau alors, il les dessine sur la pierre avec le crayon lithographique. Nous avons sous les yeux la série, malheureusement peu nombreuse, des lithographies de Ward. Elles portent les dates de 1823 et de 1824; mais alors même qu'elles ne seraient point datées, l'exécution encore un peu timide de ces planches montreraient bien un art qui commence. Ward y a fait les portraits de *Copenhagen*, qui eut l'honneur d'être monté par le duc de Wellington à Waterloo, d'*Adonis*, de *Monitor*, de *Phantom*, de *Doctor Sintax* et de quelques autres étalons, glorieux lutteurs qui, taillés pour la course et pour l'amour, semblent dignes de toutes les victoires. Ward a représenté ses héros dans la vérité absolue de leur intime ressemblance. Son crayon dessine avec un soin religieux les profils de leur croupe élégante, leurs jambes fines et nerveuses, leurs yeux pleins d'une ardente flamme, et le tissu soyeux de leur robe, délicat épiderme où l'on peut voir par endroits s'emmêler le fin réseau des veines gonflées. Je ne voudrais contrister personne, mais je suis obligé de dire que nul, parmi nous, n'a aussi bien compris que James Ward le cheval aristocratique.

Les peintures de Ward ont, comme ses lithographies, des qualités précieuses; et, sous le rapport de la précision et de l'accent, les vaches, les taureaux du peintre anglais valent ses chevaux de course. Nous ne sommes pas seuls à le penser. Dans la belle lettre que Géricault adressa de Londres à Horace Vernet pour lui rendre compte de l'exposition de 1821, le noble artiste écrivait à son ami : « Vous ne pouvez vous faire une idée des animaux peints par Ward et par Landseer : les maîtres n'ont rien produit de mieux en ce genre. » Depuis lors, sir Edwin Landseer a quelque peu changé sa méthode, et Géricault modifierait peut-être aujourd'hui son jugement; mais en ce qui concerne Ward, dont le talent était alors complétement formé, l'éloge garde sa justesse et sa valeur. Ajoutons, pour aller au-devant de toute méprise, que si Ward et Landseer ont pendant quelque temps parlé la même langue, de notables dissemblances les ont bientôt distingués l'un de l'autre. Landseer, dont je ne voudrais d'ailleurs pas médire à la légère, a cherché l'esprit, le sentiment, l'intention comique; il a fait philosopher ses bêtes, et il a parfois oublié d'être peintre au point de se complaire dans des tonalités grises ou jaunâtres, en dehors de toute vérité locale. L'ancien camarade de Morland, venu en des temps plus naïfs, a continué à aimer l'animal pour lui-même; il est resté sans manière, il a surtout gardé un coloris très-respectueux de la nature. Si l'on veut qu'il ait fait quelque concession aux modes nouvelles, on n'en pourra citer qu'une preuve : le

choix des titres qu'il a donnés à ses dernières peintures. Sous ce rapport, Landseer et les artistes un peu trop spirituels qui multiplient ses œuvres par la gravure ont exercé sur Ward une influence visible. Il a intitulé *Sympathie* celui de ses tableaux où l'on voit un poulain endormi près de sa mère; la réunion de chevaux, qui du Musée de Marlborough-House vient d'être transportée à Kensington, s'appelle *The Council of Horses.* Ce sont là des titres à la Landseer, des étiquettes choisies en vue de complaire aux lettrés; mais par leur dessin serré, par la netteté peut-être exagérée de l'exécution, par leur coloration vivace, ces tableaux sont bien de James Ward, le dernier surtout. Quoiqu'elle soit datée de 1848, cette peinture ne paraît pas être l'œuvre d'un vieillard. On y trouverait plutôt la patiente minutie d'un écolier qui s'applique; l'ensemble est un peu trop propre, brillanté, reluisant : il est tel des étalons de Ward qui semble sortir, non de l'écurie, mais d'une boîte. Et cependant le dessin est très-attentivement cherché, les formes sont d'une vérité parfaite, et les bruns roux qui colorent la robe des chevaux composent, avec les verts tendres de la prairie, une harmonie très-intense et très-heureuse.

The Council of Horses fut, je crois, le dernier succès de Ward. La santé du vieux peintre devenant moins vigoureuse, il se retira à la campagne dans un pittoresque cottage du Hertfordshire. Toutefois, il ne déposa pas le pinceau, et nous voyons qu'à l'exhibition académique de 1854, il avait encore envoyé un portrait, celui de M. Rudall. La critique le jugea durement et refusa de reconnaître dans cette effigie les traits de l'éminent musicien qui avait posé devant l'artiste. En 1855, le succès de l'*Effet du matin* fut également discuté : dans sa recherche de la précision, Ward inclinait visiblement vers la sécheresse, vers le contour rigide à l'excès. Il le devina, et c'est pour cela peut-être qu'il ne s'est point fait représenter à côté de ses confrères à notre Exposition universelle. Deux ou trois tableaux de lui eussent appris son nom à la France, qui le connaît si peu. Mais Ward sentait qu'auprès d'œuvres plus librement peintes, sa manière pouvait paraître petite et surannée; d'ailleurs, il avait quatre-vingt-six ans, et, à cet âge, on a bien le droit de se retirer de l'arène. Ward ne songea donc plus qu'au repos, et un grand silence se fit autour de sa retraite. Si par aventure les critiques avaient à prononcer son nom, ils le faisaient avec une componction touchante : « Le digne M. Ward, » écrivaient ceux-ci, « le vénérable M. Ward, disaient ceux-là. » On sait ce que signifient ces façons respectueuses, et comment s'y prend l'impertinente jeunesse pour reléguer par avance dans le passé les vétérans des écoles vieillies. La vérité est que lorsque le brave peintre est mort, le 19 novembre dernier, on commençait à l'oublier un peu.

Un peu, c'est beaucoup en matière d'ingratitude : c'est trop assurément lorsqu'il s'agit d'un artiste qui a été, à vrai dire, un des meilleurs peintres d'animaux de l'école anglaise. James Ward n'était plus à la mode ; ses procédés d'exécution semblent peut-être timides; son sentiment peut paraître naïf ; et il est en effet certain que, lorsque les gens d'esprit d'aujourd'hui ont à peindre un cheval, un chien ou un âne, ils y mettent plus de malice, je n'oserais dire plus de prétention. Ward parlait une langue dont le secret commence à se perdre. Mais il a montré dans l'interprétation de l'animal une intelligence honnête et droite ; il a mis au service d'une volonté patiente, un pinceau toujours sincère et toujours exact.

N'eût-il fait que les paysages où paissent paisiblement ses vivantes bêtes, Ward aurait déjà sa valeur. Il n'est pas inutile de rappeler à ce propos que, dans sa jeunesse, il avait été familièrement reçu à la résidence de sir John Leicester, devenu plus tard lord de Tabley. Le château de Tabley est situé près de Northwich, dans l'une des plus verdoyantes plaines du comté de Cheshire. C'est là que Ward a appris la nature ; c'est là qu'il a peint la vue du parc de son noble protecteur, page importante qui a été gravée par Prior et que possède aujourd'hui le Musée de Kensington. L'exposition de Manchester nous a montré le *Château de Donet*, du cabinet de M. Maud : enfin Ward a peint, pour lord Ribblesdale, la vue d'une chute d'eau de sa résidence de Gisbourn, dans le Yorkshire. Tous ces tableaux, et bien d'autres dont nous ne retrouvons pas la trace, ont été fort admirés naguère : « Les paysages de Ward, lisons-nous dans un journal anglais, peuvent être comparés à ceux de Rubens ; ils leur ressemblent par le ton et par la manière ; les arbres y affectent la même forme arrondie et pittoresque ; l'ombre y a le même mystère dans les vallons et les ravins ; une splendeur pareille étincelle dans les campagnes où tombent les rayons du soleil. » Il n'y a ici qu'un grand nom à effacer : Ward n'est pas plus un Rubens qu'un Paul Potter, et ces comparaisons sont décidément malséantes. Il serait infiniment plus exact de dire que Ward s'est associé au mouvement qui, il y a quarante ans, a émancipé les paysagistes anglais. C'est l'opinion d'un fin connaisseur, M. W. Burger. « Les paysages de J. Ward, écrit-il, ont une certaine force qui rappelle Constable. » C'est bien en effet la manière de Constable, et non celle de Rubens, qui est en cause dans ces vigoureuses perspectives où Ward a cherché les grandes oppositions et l'éclat harmonieux des tons contrastés. M. Waagen lui reconnaît également un coloris puissant : tel est aussi le souvenir qui nous est resté des rares peintures que nous avons vues de sa main.

Ainsi, peintre d'animaux, payagiste, graveur, lithographe, aquarelliste peut-être, James Ward a montré des aptitudes diverses, et certainement changeantes, ayant fait des scènes familières comme un maître des premiers temps de George III, de l'allégorie comme un académicien de l'école de West, et du paysage comme un contemporain de Constable. Il n'a point réussi dans le portrait, il a échoué dans la peinture héroïque; mais, dans le genre spécial qu'a préféré son savant pinceau, il a eu des fortunes heureuses, des inspirations excellentes. Conservons donc, pour quelque temps, sinon pour toujours, le souvenir du laborieux artiste qui, servant de trait d'union à deux siècles, a eu le double honneur de choquer son verre contre le verre de Morland, et d'être applaudi par un juge tel que Géricault.

PAUL MANTZ.

NUMISMATIQUE

Au milieu des ventes nombreuses de médailles que les numismates suivent seuls avec un véritable intérêt, il se présente parfois des pièces d'une beauté exceptionnelle : celles-là, l'art les réclame autant que la science elle-même; elles prennent également leurs places dans les cabinets d'amateurs et dans les collections numismatiques. Si de nos jours la gravure en médailles est déchue de ce rang important qu'elle a dû si longtemps au talent des artistes de l'antiquité et des graveurs du XVIe siècle, tant en Italie qu'en France, le goût de ce bel art a survécu du moins à l'art lui-même; il se manifeste aujourd'hui aussi vif et aussi éclairé que par le passé : aussi bien croyons-nous être agréables à nos lecteurs en les tenant au courant des pièces remarquables que le mouvement des ventes fait passer sous nos yeux.

Nous signalerons d'abord un beau médaillon de Marc-Aurèle, gravé sur la première planche, il présente au droit, le buste nu de l'empereur, revêtu de la cuirasse et du paludamentum et portant l'égide sur la poitrine; on lit autour : AVRELIVS CAESAR AVG PII F. COS. II : au revers, Argus est assis à droite, il tient un marteau, et travaille au vaisseau des Argonautes. En face de lui, Minerve casquée, debout, s'appuie sur un bouclier orné d'un griffon : les murs d'une ville se dessinent dans le fond. Ce médaillon a été décrit par M. H. Cohen dans son ouvrage sur les médailles impériales : nous ne croyons pouvoir mieux faire que de reproduire le passage de M. H. Cohen, dans lequel cet habile numismatiste donne son avis sur la destination de ces superbes pièces romaines au sujet desquelles se sont exercées les conjectures de tant d'auteurs :

« On est assez généralement d'accord que les médaillons ne faisaient pas partie de la monnaie courante; leur grandeur, l'inégalité absolue de leur poids et de leurs modules, l'élégance de leur fabrique, la beauté, la poésie de leurs types, l'absence enfin, pour la plupart du temps, des lettres S. C. témoignages de l'autorité du Sénat : tout concourt à le prouver.

Lelonot J Charvet

Leon Gaucherel sc.

Gazette du Beaux Ts.

Imp. Delâtre

« Des médaillons de bronze, qu'on a trouvés attachés à des enseignes militaires, nous font voir que les Romains les employaient pour cet usage ; mais, selon moi, le principal objet des médaillons a dû être de servir aux artistes qui se destinaient à graver la monnaie, comme moyen d'exhiber la preuve de leur capacité et de leur talent. Il n'est pas probable que l'habitude des concours ait eu lieu chez les Romains, comme dans plusieurs États modernes : car la variété des sujets représentés sur toutes les monnaies en général exclut l'idée de l'unité dans laquelle les concours enclavent l'imagination des artistes. Mais je ne crois pas m'éloigner de la vérité en supposant qu'ils faisaient frapper des médaillons pour les offrir à ceux qui pouvaient les protéger : et ce qui me confirme encore davantage dans mon opinion, c'est le nombre des médaillons montés dans des cercles, souvent très-ornés (surtout les médaillons d'or du Bas-Empire, qui paraissent avoir été des hommages présentés à des personnages plus ou moins puissants, suivant la richesse plus ou moins grande de l'ornementation des cercles). »

Quelle que soit la cause qui l'a fait émettre, le médaillon occupe donc, dans la monnaie antique, la place que la médaille occupe de nos jours dans la gravure en médailles, c'est pour ainsi dire un luxe de cet art : aussi la délicatesse du travail a-t-elle été portée, dans quelques-unes de ces pièces, à la plus haute perfection.

M. Henri Cohen a décrit également l'*Aureus* de l'empereur Adrien, gravé au-dessous du médaillon de Marc-Aurèle, et dont voici l'explication :

IMP. CAESAR TRAIAN HADRIANVS. AVG. : Tête de l'empereur laurée à droite. Revers. P. M. TR. P. COS. III. Hercule nu, debout et de face, dans un temple à deux colonnes, tenant une massue ; au-dessous, en avant, un fleuve couché à gauche.

Cette pièce, éditée pour la première fois, n'offre d'important que son extrême rareté. Dans l'autre planche, nous trouvons un médaillon contorniate d'Homère. On croit que ces médaillons contorniates, qui prennent leur nom d'un rebord élevé qui encadre leur contour, servaient de contremarques ou de billets d'entrée aux jeux du cirque ou à des théâtres. Leurs représentations, extrêmement variées, nous offrent tour à tour les portraits d'un grand nombre d'empereurs romains, d'impératrices et de grands hommes de l'antiquité, tant poëtes que philosophes, tant hommes de guerre qu'écrivains, tels qu'Alexandre, Salluste, Horace, Apollonius de Tyane, etc., etc. Les revers ne sont pas moins curieux dans les sujets qu'ils représentent : ce sont des vainqueurs aux courses et aux jeux ; des combats de gladiateurs ; ou encore des sujets mythologiques et une foule d'usages de la vie privée. L'opinion générale fixe l'époque de ces curieuses

médailles à Constant Ier; deux médaillons de ce prince, qui font partie du cabinet de France, semblent donner raison à cette assertion proposée par M. Cohen. A partir du règne de Placide Valentinien, les médaillons contorniates ne se montrent plus dans la numismatique.

Nous signalerons encore parmi les médailles modernes, une très-belle médaille de Michel de Beauclerc. Ce Michel le Beauclerc (dit *de Beauclerc*), marquis d'Estiau et de Mirebeau, baron d'Achères, fut pourvu de la charge de prévôt et maître des cérémonies des ordres du roi, au mois de mai 1627. On a peu de détails sur sa vie, on ignore la date de sa mort; cependant on peut conjecturer qu'il mourut en 1643. Malgré la beauté et la finesse du travail de cette pièce, qui rappelle les bonnes œuvres de Dupré, nous ne saurions attribuer cette médaille à cet excellent artiste. La signature de Dupré est si fréquente, qu'il semble que ce graveur se soit donné pour loi de ne laisser échapper de ses mains aucune médaille qui ne fût signée. Nous pensons qu'il faut apporter une grande réserve dans les attributions qu'on est tenté de faire à l'œuvre du maître, des travaux de ses élèves et de ses imitateurs; travaux exellents, dignes quelquefois des modèles qui les inspirent, mais dont on ne peut grossir à volonté la collection dans laquelle elles rentrent plutôt comme imitations que comme originaux. Cette observation une fois faite, nous laissons toute liberté à l'appréciation de nos lecteurs; nous trouverons, nous en sommes certains, des opinions différentes de la nôtre au sujet de cette médaille; nous savons que nous allons en cela dicter le sentiment de juges dont nous respectons les connaissances et le bon goût; car si la médaille n'est pas de Dupré, elle est certainement digne de ce maître, ainsi que celle de la femme de ce Michel de Beauclerc, Marguerite d'Estampes, donnée par le Trésor de Numismatique, et que les auteurs de ce recueil ont attribuée à Dupré, malgré l'absence de la signature de cet artiste.

H. LAVOIX.

Æ
Æ
Æ

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Munich, le 18 janvier 1860.

Il faut aux meilleures choses un peu de répit, dit un proverbe allemand dont le souvenir vient fort à propos, quand on sort des expositions de nos sociétés de beaux-arts (Kunstvereine). Ces expositions sans cesse renouvelées lassent la curiosité et justifient trop souvent les reproches des personnes qui n'ont aucune confiance dans l'avenir des sociétés elles-mêmes. Pour moi, je ne crois pas que ces sociétés doivent rester sans influence, je suis de ceux qui en ont beaucoup espéré, mais je dois convenir qu'elles sont bien écartées du but qu'elles se proposaient au moment de leur fondation. Répandre les exemples, et élever le sentiment d'un art pur, tel était leur programme. La crainte, sans doute, de ne pas avoir à présenter au public des œuvres assez nombreuses et assez variées a fait négliger, la plupart du temps, la qualité pour la quantité, et accorder à des médiocrités les encouragements qui devaient être réservés au vrai talent. Les ressources dont on disposait étaient restreintes : il fallait en être parcimonieux, mais dans l'intérêt du grand art. On se récrie, en parcourant des expositions où les envois ont abondé, d'y trouver si peu de choses intéressantes et tant d'insignifiantes; on se plaint de voir abandonner la peinture d'histoire; on accuse, en tout pays, les artistes et le public de traiter les œuvres d'art comme des productions qui constituent une branche de commerce; mais où a-t-on fait un énergique effort pour rompre des habitudes funestes? où les artistes ont-ils tenté une réforme sérieuse? où a-t-on fait résolûment appel au public lui-même? Il ne refuserait certainement pas de concourir à des améliorations qui sont demandées dans son propre intérêt, comme dans celui des artistes, et qui avant tout importent au salut de l'art même.

Un tableau de M. Menzel, de Berlin, peint en 1857, et représentant l'entrevue de Frédéric II, de Prusse, et du jeune empereur Joseph II, à Neisse, est, de toutes les œuvres exposées ici, celle dont on s'est peut-être le plus occupé dans ces derniers temps. M. Menzel emprunte ordinairement les sujets de ses ouvrages à l'histoire de son pays. Vous avez pu en voir un, si je ne me trompe, à Paris à l'exposition universelle de 1855, *Voltaire, déjeunant avec Frédéric*, à Sans-Souci, tableau qui a beaucoup contribué à établir sa réputation, et qui l'étendra encore bien davantage, lorsque la gravure qu'en fait un artiste de Dusseldorf, M. Werner, sera partout répandue. Le tableau que nous possédons actuellement à Munich n'est à proprement parler qu'une grande esquisse. La composition en est assez riche, mais elle ne peut satisfaire, lorsqu'on l'examine avec un peu d'attention. Les avis ont été très-partagés sur cette peinture; pour moi, je la considère

comme une des productions les plus faibles de M. Menzel. Sans m'arrêter à critiquer les détails de l'exécution, essentielle pourtant dans un sujet qui appartient plutôt au genre qu'à l'histoire, et où tout doit être traité avec beaucoup de finesse et de soin, je reprocherai seulement à l'artiste d'avoir trop sacrifié le véritable intérêt de cette scène à des détails inutiles. Les deux figures principales ne sont pas d'ailleurs sans défauts. Celle de Frédéric sourit d'une manière désagréable; de celle de Joseph II il n'y a rien à dire, elle est insignifiante; mais son mouvement est exagéré : le jeune empereur se précipite avec tant de furie au-devant du roi, qu'il semble impossible qu'il s'arrête au point précis où le peintre a jugé à propos de faire embrasser les deux souverains.

Parmi les œuvres qui figurent actuellement à l'exposition, il y en a de dignes d'éloges après tout. Je mentionnerai rapidement les *Vues de monuments*, de M. Neher, une *Nuit du Midi* de M. Stange, un petit *Paysage d'Italie* de M. A. Zimmermann, peintre distingué, naguère professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Milan, et qui vient d'être appelé par l'empereur d'Autriche à celle de Vienne; plusieurs sujets enfin de la dernière guerre d'Italie, dont le plus remarquable, de la main de M. Schulze, appartient au roi Louis, de Bavière.

C'est une peinture d'une fine exécution et d'un sentiment profond, une scène touchante, comme se plaisait à en peindre un de vos bons artistes, le regrettable Ary Scheffer, particulièrement au commencement de sa carrière. On voit dans une église la veuve et le jeune enfant d'un officier tué à la dernière bataille : un long deuil après un bonheur bien court. Quelle douleur est enfermée dans ce petit cadre! Ceux qui savent que ce drame lamentable est malheureusement une histoire trop réelle ne peuvent se défendre, en en voyant l'image, d'une vive émotion.

Je devrais, à présent, quitter la Société des beaux-arts pour visiter les ateliers de quelques-uns de nos artistes, et sans doute j'aurais à vous signaler un assez grand nombre d'ouvrages plus intéressants que la plupart de ceux qui sont en ce moment exposés. J'entreprendrai quelque jour ce voyage d'exploration et j'en écrirai le compte rendu pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. Aujourd'hui, je ne veux vous parler que de la derniere œuvre de M. Henri de Hess, l'auteur de ces belles fresques des églises de Munich qui sont des modèles du style religieux. L'illustre maître, toujours actif, malgré l'âge et les souffrances, vient d'achever le carton d'une *Cène* que lui a commandée le roi Louis. Ce dessin m'a laissé une impression profonde. Il est d'une grande simplicité; les lignes sont nobles et gracieuses, le sentiment austère et l'exécution d'une délicatesse charmante.

Deux sculpteurs, MM. Steiner et Niederkofer, d'Innspruck ont reproduit dans le bois, avec beaucoup de talent, des compositions empruntées à Albert Dürer. L'art de la sculpture en bois est cultivé avec succès, comme vous savez, dans la Bavière et le Tyrol. C'est un art populaire dans ce pays. On rencontre, quand on s'avance dans les montagnes, des villages dont tous les habitants sont occupés à tailler et à ciseler le bois, quelques-uns avec une adresse merveilleuse. Les encouragements ne manquent pas à ceux qui promettent de devenir des artistes. Le roi Louis a fondé à Berchtesgade une école de dessin, ouverte à tous les jeunes gens qui veulent acquérir l'instruction qui leur manque. Partout où l'art est intéressé, partout où il y a un germe précieux à recueillir, à mettre en bonne terre, à faire fructifier, on est assuré de voir s'étendre la protection toujours active du vieux roi. Combien de pays, peut-être plus favorisés

d'ailleurs, peuvent envier à la Bavière l'influence bienfaisante à laquelle Munich doit d'être devenue, depuis un demi-siècle, une des capitales de l'art moderne!

Je ne dois pas, en vous parlant des humbles productions des sculpteurs en bois de nos montagnes, oublier de vous dire quelques mots d'un ouvrage d'une tout autre portée, qui n'est pas à l'exposition du Kunstverein, mais que l'on a pu voir ici à l'Institut Mayer. C'est un groupe remarquable, dû au ciseau de M. Knable, et destiné au principal autel d'une église de Passau. Il se compose de cinq figures plus grandes que nature, représentant Dieu le Père, Jésus-Christ couronnant la vierge Marie, et les deux patrons de l'église, saint Séverin et saint Valentin. Le style de ces figures est vraiment noble et l'impression de l'ensemble très-grandiose.— D'autres œuvres de statuaire sont récemment sorties de la fonderie royale de Munich. Vous n'ignorez pas quelle est l'importance de cet établissement, dirigé par M. de Miller, et le grand nombre d'ouvrages considérables qui y ont été exécutés pour beaucoup de villes d'Allemagne, ou même des pays étrangers. Parmi ceux qui ont été exécutés dans ces derniers temps, j'ai à vous signaler particulièrement la statue équestre d'Éberhard, premier duc de Wurtemberg, par M. L. de Hofer, statue qui vient d'être érigée à Stuttgard. Le prince est couvert d'une armure; il tient de la main droite l'épée des ducs de Wurtemberg, exactement copiée sur l'original qui est en la possession du roi. La statue entière a environ treize pieds de haut. On a critiqué généralement la disproportion qui existe entre l'homme et le cheval: celui-ci paraît trop faible pour porter un cavalier si lourdement armé; on a blâmé aussi l'attitude un peu théâtrale du personnage, les mouvements contrariés, les lignes peu harmonieuses de l'ensemble et la profusion des détails d'ornement qui amoindrissent la figure d'Éberhard, bien loin d'ajouter à sa majesté, comme l'artiste en avait sans doute l'intention. Devant cette statue comme, devant la plupart des statues équestres de ce temps-ci, on ne peut s'empêcher de penser avec regret à la grandeur simple et tranquille des modèles antiques, du Marc-Aurèle ou du Balbus.

Un autre statuaire distingué, un délicat ciseleur, M. André Fortner, est l'auteur d'une pièce d'orfévrerie qui sort du commun de ces sortes d'ouvrages : c'est un vase que le Kunstverein de Bohême a offert au comte Thun, le ministre éclairé qui dirige avec tant de zèle les intérêts des beaux-arts en Autriche. L'émail s'y marie à l'or et à l'argent; les figures et les ornements sont du plus beau style de la Renaissance. C'est là une rare exception, et qu'il faut remarquer au milieu de tant de productions sans goût, sans originalité, sans art, que paient si cher cependant des possesseurs plus désireux d'étaler sur leurs tables et dans leurs salons les preuves de leur richesse, que de réjouir les regards et d'élever l'esprit de leurs hôtes par la vue de formes pures et gracieuses.

HERWEG.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTES PROCHAINES

C'est à peine si l'hôtel Drouot commence à secouer la torpeur qui l'engourdissait depuis un mois. Du 15 décembre au 15 janvier, les expositions n'offraient que des antiquités douteuses, des peintures problématiques, des originaux frelatés, des curiosités risibles. Les amateurs parcouraient les salles avec des regards sombres et des signes d'impatience; ils s'abordaient avec des gestes de découragement et des paroles irritées. Pas un tableau ancien dont on pût discuter l'attribution; pas un maître moderne à déchirer ou à exalter; pas une chinoiserie sérieuse, un émail, un ivoire, une eau-forte, une terre-cuite, une médaille, une tapisserie, une arme de la Renaissance ou une panoplie de sauvage. Rien que la voix glapissante du crieur, *vox clamantis*... rien que le rire épais des brocanteurs qui se disputaient à poignées de gros sous les épaves de la curiosité de contrebande.

Il en est, du reste, toujours ainsi pendant cette courte période, à cheval sur l'année qui finit et sur celle qui commence. Pendant la dernière quinzaine de décembre, on fait des économies pour le jour de l'an; et, pendant la première quinzaine de janvier, on fait encore des économies pour réparer les pertes qu'il a causées à toutes les bourses. Mais, grâce au ciel, ces temps d'ennui et de somnolence touchent à leur fin, et le mois de février va mettre fin à nos loisirs forcés.

Des critiques (les critiques se glissent partout) répétaient les uns à voix basse, les autres d'un ton plus animé, que MM. les commissaires-priseurs auraient dû mettre à profit ce repos momentané. Ils faisaient remarquer que les murs des salles sont criblés de plus de blessures de clous, que les murs de Sébastopol ne l'avaient été par les balles. Que, grâce à la disposition horizontale du parquet, il n'y a que le petit nombre des acheteurs assis autour des tables, qui puisse voir les objets en vente; que ces tables elles-mêmes sont des modèles de vétusté et de malpropreté, lorsqu'il serait facile de les couvrir d'une bande de toile cirée ou de coutil vert. Ils disaient encore que si l'exactitude a été la politesse des rois, elle devrait être aussi celle des commissaires-priseurs; qu'il serait donc convenable que les ventes annoncées pour une heure commençassent à une heure précise. Cet usage est religieusement observé à l'étranger, en Hollande, par exemple, et en Angleterre, et c'est là une marque de déférence pour le public qui nous semble pleine de convenance. Ces critiques disaient bien des choses encore sur l'administration générale de l'hôtel Drouot. Notre rôle se bornait à écouter. Nous nous faisons le timide écho de leurs réclamations, nous réservant de dire un jour toute notre

pensée sur une institution utile, nécessaire même aujourd'hui à toute une classe d'esprits intelligents et actifs, et qui, malgré ses énormes imperfections, fonctionne en quelque sorte par la seule force des choses.

L'horizon est noir de catalogues.

C'est, pour le 30 et 31 janvier, la vente d'un petit choix d'estampes et de livres provenant de la collection Martinengo de Wurtzbourg, que dirigera M. Leblanc. Parmi les livres, nous avons remarqué le *Liber chronicarum mundi*, contenant en épreuves coloriées les bois de Michel Wohlgemuth et de Michel Pleydenwurf. Et pour les 6, 7 et 8 février la vente de la sixième partie de la collection P. Defer, avec le concours de M. Clément.

C'est aussi une collection d'autographes, qui sera vendue du mercredi 1er au samedi 4 février, rue des Bons-Enfants, sous la direction de M. Vignères. Nous espérons que notre érudit et spirituel collaborateur, M. de Gravigny, voudra bien se charger d'en rendre compte aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

C'est encore, pour le 3 février, une vente de tableaux modernes, que fera M. Francis Petit, l'habile et dévoué organisateur de la magnifique exposition qui vient de s'ouvrir au Boulevard des Italiens.

C'est surtout la vente de la collection Seymour, jointe à celle de M. Dubois. Nous n'avons encore pu voir la vente Seymour que comme le commun des martyrs, c'est-à-dire les tableaux ou les aquarelles appendues aux murs, au hasard de la lumière, et au caprice du possesseur. Nous attendrons pour en parler plus en détail que les cadres aient été décrochés, et que nous les ayons examinés à loisir. Mais nous pouvons dire, dès aujourd'hui, que cette collection contient les plus belles aquarelles connues de Decamps, de Bonnington et de Paul Delaroche, et des toiles ou études de Géricault qui sont sans rivales. Puissent nos collections nationales profiter de cette occasion pour combler des lacunes vraiment inexplicables! Pourrait-on assez répéter que le Musée du Luxembourg ne contient pas un Meissonier, et pas un Decamps!

Enfin, on parle déjà beaucoup, dans le monde des amateurs, de la vente de la collection Pierard, de Valenciennes. M. Charles Blanc a déjà dit quelques mots l'an dernier des perles que contient cette galerie, la plus riche peut-être aujourd'hui des collections provinciales[1]. La vente se fera, croyons-nous, dans le courant de mars prochain.

VENTES DE CURIOSITÉS, DE TABLEAUX ET DE MINIATURES

Aux Amateurs!... Ainsi commençait la notice d'une vente de miniatures faite ces jours derniers. Le catalogue avait été rédigé par le propriétaire lui-même avec une fantaisie d'attributions qui dépasse toute mesure : les *Augustin* et les *Mirbel* coudoyaient les *Fragonard*, les *Klingstel*, les *Blaremberghe!* et *Paul Delaroche* lui-même apparaissait comme ayant esquissé et *terminé* un portrait de son ami Bouchardy.

M. Ch. Pillet et M. Manheim qui dirigeaient cette vente, l'un comme expert et l'autre en qualité de commissaire-priseur, ne trouveront donc pas mauvais que nous tentions de remettre un peu d'ordre dans cette confusion.

Toutes les miniatures attribuées à Augustin étaient en réalité de Bouchardy, son

1. Voir la livraison du 1er juillet 1859.

élève. — Portrait de *Henriette Sontag*, comtesse de Rossi et cantatrice illustre, 805 fr. Debout, vue à mi-corps, dans le mélancolique costume de la *Dona Anna* de *don Juan*, elle regarde au delà de la scène, au delà de la vie, avec une expression douloureuse et touchante.

La Coquette. Cette miniature était signée *D. Bragustin, 1775*, 300 fr. Une jeune femme en robe, à corsage carré, très-décolletée, à coiffure bleue à la Belle-Poule chargée d'un jardin de fleurs éclatantes. Elle exhalait le parfum provincial le plus réjouissant.

La baronne de Mouchy? 287 francs. Miniature donnée à Dumont; attribution assurément très-erronée. Nous ignorons, du reste, le nom du maître que l'on rencontre quelquefois, et qui semble avoir été contemporain de Nattier, dont il reproduit très-nettement les yeux fébriles et les joues empourprées par le fard; il n'a jamais signé ses œuvres.

La Gimblette, 350 francs. Excellente copie du tableau bien connu de Fragonard.

La Famille de Hall, peinte par lui-même. Ce morceau très-bien exécuté quoiqu'un peu sec, a été, pensons-nous, retiré à 2,150 francs.

Mademoiselle de Coigny, 399 francs. C'est le portrait de cette touchante *jeune captive* « qui ne voulait pas mourir encore » et pour laquelle André Chénier écrivait, dans la prison de Saint-Lazare, ses derniers vers, les plus émus peut-être de tout son œuvre.

On lisait derrière la plaque d'ivoire : — *La veille d'un dernier jour, oh! mon Dieu.* Et encore : — *Résignation angélique : Conciergerie, 1795, Priez pour elle!...* Cette date nous semble assez étrange, car André Chénier mourut, comme on sait, le 7 thermidor an II (25 juillet 1794), et c'est fort peu de temps avant sa mort qu'il faisait dire à sa belle compagne de captivité :

La bienvenue, au jour, me rit dans tous les yeux.

Au reste, si cette miniature n'est pas une habile copie moderne, elle a du moins été presque entièrement recouverte.

La Lune de miel et *la Jeune Mère*, deux gouaches très-froidement peintes, mais très-finement dessinées par *Mallet*, 260 francs.

Le marquis de Pastoret, président de la cour des pairs. C'est une copie très-adroite, faite par Bouchardy d'après le beau portrait de *Paul Delaroche*, qui fut gravé avec tant de verve et d'éclat par *M. Henriquel Dupont*, 405 francs.

Un Tournoi de chevaliers et d'amazones, 230 francs. C'est une feuille d'éventail dépliée, tendue, reprise avec soin dans les parties écaillées. On lit sur une banderole flottante : — *Le pompeux carrousel des galantes amazones* — et sur le bouclier d'un chevalier — *Amour vainc tout.* A droite, la cour d'Amour assiste, sous un vaste dais bleu, au tournoi commencé, le quadrille des Américains s'apprête à soutenir les champions contre le quadrille des Africains. Cette gouache, d'un dessin maladroit, d'un ton violacé, avait été exposée sous le nom de *Blaremberghe!* Elle lui est antérieure, malgré sa signature et sa date apocryphes, de plus de soixante ans. Mais la meilleure preuve de la fausseté du passe-port, c'est que Blaremberghe n'a jamais écrit sa signature en gouache blanche.

La vente Odiot a obtenu un succès que nous sommes heureux de signaler en ces temps d'abstinence. La plupart des articles qu'elle renfermait ne rentrent dans notre spécialité que d'une façon indirecte. Mais elle a mis en relief l'énorme plus-value

des objets d'art depuis quelques années. Une merveilleuse terre cuite de Clodion, *l'Offrande à Priape*, a été achetée 5,100 francs. Une matrone et une jeune fille sont debout près d'un autel à trépied, posé devant la statue du dieu. Celui-ci est à demi voilé par une guirlande de fleurs. Ce petit groupe avait été vendu 1,325 francs à la vente Hope, en juin 1855, et celui que nous allons décrire, 1,250 francs seulement à cette même vente. *L'Amour et Psyché*, 4,400 francs. Deux gracieuses figures, un jeune homme et une jeune fille, courent et s'embrassent au-dessus d'un autel enflammé. C'est tout simplement un motif pour un modèle de pendule; mais il y a quelque distance, ce me semble, entre les pendules de cette époque et les monstruosités en zinc qui déshonorent l'art industriel moderne, sous le piteux prétexte du bon marché.

M. Delbergue-Cormont était l'un des commissaires-priseurs chargés de cette vente.

Nous avons vu passer il y a quelque temps, dans les salles de l'hôtel des ventes, un panneau très-curieux, à propos duquel un de nos collaborateurs et amis, M. Paul Mantz, a bien voulu nous envoyer la note suivante :

« Lucas Cranach. *Sibylle de Clèves, duchesse de Saxe, et son fils Jean-Frédéric.*

« La duchesse porte une toque ornée de perles et de pierres précieuses. Sa robe, d'une coupe étrange, semble taillée dans une étoffe d'or. On remarque sur le fond noir du tableau, le dragon ailé qui sert de monogramme à Lucas Cranach, et au-dessus la date de 1537.

« Cette curieuse peinture est une réplique originale d'un tableau qui, si nos souvenirs ne nous trompent pas, se trouve aujourd'hui au musée de Bâle, et qui paraît avoir eu un grand succès au XVIe siècle. Nous en connaissons plusieurs copies. Turin en possède un exemplaire. L'auteur du catalogue, assez mal informé sur le compte de Sibylle de Clèves, s'est en outre laissé tromper par la perfection patiente de la dorure qui recouvre le vêtement de la duchesse, et il donne à ce tableau une désignation à la fois inexacte et vague : « *Deux demi-figures inconnues en costume chinois.* » Une ancienne copie de cette peinture est exposée à Versailles dans la galerie des portraits. Par l'intérêt historique qu'il présente et par la singularité de l'exécution, le Cranach du cabinet du marquis d'Estrées était vraiment un tableau de musée. »

Ajoutons que ce tableau, intéressant à tant de titres, a été adjugé pour une somme si minime que nous n'osons la transcrire. Il est vraiment fâcheux qu'à défaut du musée du Louvre, les musées de province n'aient point à Paris un représentant intelligent pour saisir au vol ces rares bonnes fortunes.

VENTE D'ESTAMPES

Nous n'avons à citer, dans la quinzaine qui vient de s'écouler, que la vente de la cinquième partie de la collection P. Defer. Les prix ont été assez modérés, mais il faut rappeler au lecteur que cette vente ne contenait qu'un choix assez confus, fait dans les derniers cartons de cette collection considérable.

Aug. Vénitien. *Une Dame romaine* vouant son enfant au dieu Priape (B. 336). Pièce très-rare, probablement copiée d'après quelque bas-relief obscène antique; 20 fr.

Boucher ou Bouchier. *Femme romaine* (R. D. 6). Eau-forte très-rare et très-piquante d'un maître français qui fut, je crois, le professeur de N. Mignard; 12 fr.

C. Dalen junior. *Jean Bocace*, d'après Titien, avec l'adresse *A Blotelin, excudit;* 21 fr. — *Charles II*, roi d'Angleterre, d'après Nason; 23 fr.

Albert Durer. *Les trois sorcières* (B. 75). Belle épreuve; 50 fr. — *Armoirie* à la tête de mort (B. 101). Belle épreuve; 88 fr.

Gunst. Le prince *Eugène de Savoie*, d'après Mérian; 12 fr.

Michel Lans. *Titre* des nouvelles chansons de Gautier Garguille. *Paris, chez François Taiga*, 1632. Pièce rare et curieuse dans laquelle on voyait Gautier Garguille lui-même, faisant la parade sur ses tréteaux; 22 fr. — *Louis XIII*, à cheval; dans le fond, la bataille du Pont-de-Cé; 24 fr.

Loys. *La pompe funèbre de Crispin;* pièce satirique à l'eau forte, très-spirituellement composée et gravée; 10 fr.

Francisque Millet. *Les voyageurs*. Cette belle pièce, qui est fort rare, manquait au Cabinet des estampes, auquel, je crois, elle a été adjugée; 28 fr.

Nanteuil. *Turenne*, maréchal de France; avec les quatre tours aux coins de l'ovale; 70 fr. — *J.-B. Colbert*, d'après Champagne; 46 fr.

Adrien Van Ostade. *Le Savetier;* belle épreuve avant les feuilles de vigne prolongées sur le toit, à droite; 17 fr.

François Poilly. *Louise de Prie*, femme de La Mothe-Houdancourt, maréchal de France; avant la lettre, dit le Catalogue, mais, je crois qu'il n'a jamais eu les noms; 18 fr. 50.

Rembrandt. Portrait de *Rembrandt appuyé* (B. 21). L'épreuve était fort belle, mais légèrement rognée sur trois de ses côtés; 68 fr. — *Le Triomphe de Mardochée* (B. 40); 23 fr. — *La Pièce aux cent florins* (B. 74); épreuve du deuxième état; le cintre de la voûte a disparu; 120 fr. — Portrait d'*Éphraim Bonus*, dit le Juif à la rampe (B 278); 120 fr.

Léopold Robert. *L'Improvisateur napolitain, Brigand, Suissesse, la Prédication* et *Vue des environs de Rome*, cinq magnifiques épreuves de lithographies exécutées par le maître lui-même; 26 fr. C'est la suite la plus complète, comme beauté de tirage, que nous ayons encore vue; et cependant elles étaient sur papier blanc et avec le titre de *l'Artiste*.

Gabriel de Saint-Aubin, 1758. *La France rend grâces à Esculape* de la guérison de monseigneur le Dauphin. Charmante épreuve d'une des plus jolies pièces de ce maître facile et aimable; 21 fr.

William Scharp. Mort héroïque du capitaine espagnol don *Joseph Barboza*, à la sortie faite par la garnison de Gibraltar, le 27 novembre 1781; d'après le colonel Trumbull; 32 fr.

Van Schuppen. *Louis XIV*, d'après Waillant; 20 fr.

Cette vente contenait encore quelques dessins, mais ils étaient absolument sans intérêt, et les prix s'en sont naturellement ressentis.

ERRATUM

Une légère faute d'impression, qui s'est glissée dans notre dernier compte rendu des ventes de livres, la lettre *c* ajoutée dans le mot *sarum*, nous a fait imprimer une énor-

mité, qu'un bibliophile de nos amis s'est empressé de nous signaler. Nous transcrivons textuellement le billet qu'il nous écrit à ce sujet, en lui laissant, bien entendu, toute la responsabilité de son appréciation finale. Il est trop compétent dans la matière, pour que nous osions le rappeler à la modération, et l'on sait, de reste, par les factums qu'échangent de temps en temps les bibliophiles, qu'il n'y a rien au monde de moins bénin que les savants. Leurs épigrammes pénètrent au plus profond de l'amour-propre, car c'est l'esprit le plus fin qui les aiguise, et comme la science ou l'érudition sont ici-bas les seules choses qui ne s'achètent point au marché ou qui ne soient pas dues à la loterie du hasard, on a toujours grandement raison de les revendiquer :

« Au lieu de *Horæ beate Marie Virginis secundum usum* SACRUM, il faut lire : *secundum usum* SARUM, c'est-à-dire à l'usage de Salisbury. Dans ce mot est l'explication, sinon l'excuse de ce prix extraordinaire. Les anciens monuments de l'art typographique concernant la liturgie catholique avant Henri VIII, sont d'autant plus recherchés en Angleterre, que les Réformés se sont montrés plus impitoyables destructeurs de tout ce qui rappelait un culte exécré. Quoi qu'il en soit, ce volume incomplet de 2 ff. valait tout au plus 400 francs, et il faut être archifou pour avoir dépassé ce prix. »

Encore un mot aux bibliophiles. Nous ne prétendons point à l'érudition, nos goûts personnels nous ayant plus volontiers poussé à regarder les tableaux, les statues, les dessins, les gravures, qu'à feuilleter les in-folios; mais si nous disons, à propos de l'érudition, comme le grognard de la lithographie : *Moi, je la respecte, mais je m'en sers pas, du culte*, nous lisons cependant volontiers les livres de nos amis qui peuvent nous donner ce qu'on a spirituellement appelé l'érudition du quart d'heure. Or, dans un article du dernier numéro de la *Gazette*, notre collaborateur, M. de la Fizelière, a donné quelques détails sur le volume du *Triumphe de haute et puissante dame* ***. Il a en même temps annoncé que M. Silvestre en préparait une réimpression. Cette réimpression est déjà faite; car nous rappellerons que M. de Montaiglon a fait figurer cette pièce et *le pourpoint fermant à boutons*, en prenant l'une sur l'exemplaire de M. Cigongne, l'autre sur l'exemplaire de Lotrian, de la Bibliothèque impériale, dans le quatrième volume de son *Recueil d'anciennes poésies françaises des* XVe *et* XVIe *siècles*, publié chez M. Jannet, en 1856 (p. 214-283). Outre les notes, dont la partie médicale a été revue par M. le docteur Payen (et ce détail n'est pas des moins curieux), la pièce est précédée d'une longue note, dans laquelle M. de Montaiglon examine différentes questions relatives à ce *Triumphe*, et notamment celle de savoir jusqu'à quel point on peut accepter le nom de Rabelais, qui a été mis en avant comme celui de son auteur. Comme réimpression de texte, M. Silvestre ne peut donc ajouter que les six feuillets qui manquaient au *Pourpoint;* mais si son édition doit être un *fac-simile*, et si, par conséquent, elle reproduit les jolis bois du maître anonyme de Lyon qui a signé cette suite de la partie droite d'un globe impérial (marque absente dans le dictionnaire des monogrammes Brulliot, et fac-similée par M. de Montaiglon (p. 215), qui n'a pu que décrire ces élégantes inscriptions), M. Silvestre rendra à l'art et à la curiosité un véritable service.

Nous ajouterons encore, d'après la note à laquelle nous renvoyons le lecteur, que le *Triumphe*, disparu vers 1794, fut vendu en Angleterre 8 livres à la vente de Heathcote, faite en avril 1808, 16 livres à la vente Hibbert, en 1829, et 29 livres en 1836 dans la neuvième partie de la vente de sir Richard Heber. C'est à cette dernière vente que l'acquit Troos, et ce fut lui qui le revendit 1,000 francs à M. Cigongne.

PH. BURTY.

NÉCROLOGIE

On nous écrit d'Orléans :

« Dernièrement est mort parmi nous un de nos concitoyens qui a fait de l'étude des livres l'occupation constante de sa vie, et qui y a trouvé la renommée: M. Constant Leber, si connu des bibliophiles, avait réuni une collection fort importante de livres rares et curieux, le plus grand nombre relatifs à l'histoire de France. Forcé de s'en défaire à une certaine époque de sa vie, il ne voulut pas du moins que sa collection fût dispersée et il la céda tout entière à la ville de Rouen, pour le prix de 60,000 francs. Suivant les termes du contrat, le capital ne devait être payé qu'à ses héritiers, et la rente lui en était servie. Sa bibliothèque forma une division séparée des autres parties de la bibliothèque publique de la ville, et qui portait son nom. Il l'avait disposée lui-même. Le catalogue rédigé par lui forme quatre volumes « où il faut étudier le caractère particulier de cette intelligence d'élite. C'est surtout dans les recherches patientes, curieuses, inattendues qui en remplissent les feuilles, qu'il faut reconnaître la science de cet homme spécial; car M. Leber fut avant tout un bibliophile de premier ordre, dont les opinions font autorité, et dont le nom est prononcé avec respect par tous les bibiographes de nos jours. »

A cette appréciation, empruntée au discours que M. de Langalerie, directeur de notre musée de peinture, a prononcé sur la tombe de M. Leber, nous ajoutons, d'après le même discours, les titres de ses principaux ouvrages : *Des cérémonies du sacre: Recherches historiques sur des sujets singuliers et curieux; Collection de pièces rares sur l'Histoire de France;* et enfin, avec plusieurs traités d'administration, un *Essai sur l'appréciation de la fortune privée au moyen âge.*

Il est peu d'études sur l'histoire ou sur l'art du moyen âge, dont les auteurs n'aient fait de larges emprunts à la bibliothèque Leber, également remarquable par la rareté des pièces qu'elle renferme, par le choix des éditions et par le luxe des reliures dont plusieurs sont des modèles achevés.

LIVRES D'ART

L'Art et les Artistes en France, *par* Laurent-Pichat, IXe *volume de la* Bibliothèque utile, *résumant ce que chacun doit savoir. — Paris,* Dubuisson.

En ce temps d'analyse, les œuvres synthétiques sont rares. En attendant qu'une main savante écrive l'histoire *complète* de l'art français, M. Laurent-Pichat en a essayé l'esquisse. S'inspirant du titre de la bibliothèque dont son volume fait partie, — *Ce que chacun doit savoir*, — il a résumé en moins de deux cents pages ce que chacun doit savoir des gloires artistiques de la France. Dans ce petit livre, inspiré par une bonne pensée et mené à bien avec une chaleureuse énergie, il serait superflu de relever tel fait ou telle date que des travaux d'érudition spéciale, d'une publicité souvent restreinte, rectifient au jour le jour. Il serait superflu aussi de discuter certains aperçus que tout le monde ne saurait partager. Ce qui fait le mérite de ce livre, c'est qu'on y sent le

souffle. Un même esprit anime toutes les pages. Si parfois, au milieu du récit, une pensée politique ardente fait tout d'un coup irruption, il ne faut pas oublier que ce n'est pas une science armée de preuves qui raconte, c'est une conviction qui juge, et qui juge de haut. Le mérite plastique de l'œuvre d'art préoccupe moins M. Laurent-Pichat que la valeur humaine de l'artiste. L'artiste, à ses yeux, n'est grand que s'il a su dans son œuvre mettre une idée et se servir de la langue de l'art pour traduire son caractère ou son époque. Aussi près d'un quart du volume est-il consacré à Pierre Puget. C'est justice. Le fier génie de Puget, méconnu de Louis XIV, il y a deux siècles, l'est encore aujourd'hui de l'opinion. M. Laurent-Pichat raconte en détail cette vie agitée d'un homme en qui ses contemporains ne virent qu'un ouvrier. Il en fait le type de l'artiste populaire, et à ce propos qu'il nous permette de redresser un fait à l'appui de sa thèse. « Le père de Puget, dit M. Laurent-Pichat, était un architecte qui s'occupait de sculpture. » — Il était plus peuple que cela : il était maçon. Lui-même, le grand Puget, a commencé par de menus travaux d'entreprise en société avec ses deux frères, qui étaient maçons. Ses descendants — il en existe encore — sont potiers de terre. Ils n'ont pas quitté le hameau où naquit leur aïeul, à une lieue de Marseille, sur un sol de terre glaise, berceau prédestiné d'un sculpteur.

M. Laurent-Pichat se montre sévère pour l'art courtisan, qui a rempli les règnes de Louis XIV et de Louis XV. Courtisans des rois, courtisans de la mode ou courtisans du vice, il enveloppe dans la même condamnation tous les artistes qui ont perdu leur personnalité au service des puissants, si grands qu'ils soient. Il ne pardonne pas à David d'avoir peint, de la même main, le portrait de Marat et le couronnement de l'empereur Napoléon. Ces vigoureuses attaques contre le servilisme de l'art sont la moralité du livre.

Nous le répétons, dans ce petit volume plein de faits, l'érudition aurait à en rectifier quelques-uns. La critique pourrait s'effaroucher peut-être d'une partialité si hautement proclamée dès le début, quelque noble qu'elle soit. Mais, tel qu'il est, le livre de M. Laurent-Pichat sera lu avec fruit par tous ceux qui veulent avoir une idée générale de l'histoire de l'art français. S'il s'adresse au peuple, il s'adresse surtout aux artistes. Ceux-là prendront plaisir à entendre un honnête homme parler de leur art avec enthousiasme, et revendiquer sans cesse la dignité du caractère, l'honneur du génie, la hauteur enfin d'une profession qui constitue la gloire des nations civilisées. L. L.

Mademoiselle de La Vallière et Madame de Montespan, *études historiques sur la cour de Louis XIV, par M.* Arsène Houssaye. — *Paris,* Plon, 1860, *in*-8°.

Dans le nouveau volume que vient de publier M. Arsène Houssaye, il n'y a qu'un petit nombre de pages qui aient trait aux beaux-arts et qu'il nous appartienne par conséquent de juger : ce sont celles où l'auteur examine un à un les portraits qui nous ont été conservés, de mademoiselle de La Vallière et de madame de Montespan, les deux reines de la jeunesse de Louis XIV. Portraits peints sur la toile ou sur le vélin, taillés dans le marbre ou tracés par la plume des écrivains du temps, M. Arsène Houssaye les a tous voulu voir. Mademoiselle de La Vallière, par sa beauté et par sa passion, était digne de figurer au premier rang dans la galerie des personnages du grand siècle. « Lebrun, Mignard, Girardon, Coysevox, l'ont peinte et sculptée bien moins pour Louis XIV

que pour eux-mêmes... Mais ni les sculpteurs, ni les peintres, ni les poëtes n'ont compris le caractère de cette nouvelle Muse; ils l'ont représentée en Diane chasseresse et en Madeleine repentante, en Hébé et en Aurore : il la fallait peindre et sculpter en La Vallière... » C'est ce portrait, plus sincère, que M. Houssaye a tenté de faire à la plume, après ceux qu'il avait déjà tracés des artistes, des philosophes et des comédiennes du XVIIIe siècle.

A côté de ses portraits écrits, un graveur habile, que les lecteurs de la *Gazette* connaissent par de charmantes eaux-fortes, a placé deux portraits très-finement, et peut-être trop finement gravés. M. Flameng, en mêlant le pointillé, l'eau-forte, la pointe sèche, le burin et la machine, n'a pas donné un suffisant relief à ses figures, et n'en a pas assez modelé les milieux. Sa gravure n'est pas suffisamment nourrie, elle est restée grise pour vouloir être trop blonde. Le graveur a été, cette fois, moins gracieux et moins heureux que l'écrivain.

Peu de temps après la fermeture de l'Exposition de Manchester, en 1857, il avait été convenu, dans une réunion d'actionnaires, qu'il serait fait un présent, à titre de remercîment, à chacun des membres de la commission : MM. Thomas Fairbairn, esq., Thomas Ashton, esq., William Entwisle, esq., Joseph Heron, esq., Edmund Potter, esq., Sigismund Stern, esq., et sir James Watts, knight.

Les objets destinés à être offerts aux membres de la commission étant prêts, une réunion vient d'avoir lieu pour remettre à chacun d'eux ces gages de reconnaissance. MM. Harter, Heyvood, Barbour et Buckley ont pris à ce sujet la parole. M. Fairbairn a répondu au nom de la commission.

Les objets offerts sont au nombre de sept. Les sept pièces sont des exemplaires d'un même ouvrage d'orfévrerie, en argent oxydé et doré en certaines parties.

Elles représentent une colonne reposant sur une base triangulaire. Sur la plinthe en ébène, on lit l'inscription suivante :

EXHIBITION OF THE ARTS TREASURES OF THE UNITED KINGDON
MANCHESTER, 1857.

On y remarque aussi l'image du palais de l'Exposition en petit, les armes de la ville de Manchester, et les noms des membres auxquels cette œuvre d'art est offerte. A chacun des angles, des enfants soutiennent des écussons sur lesquels sont tracés les portraits de Michel-Ange, du Titien et de Cellini. Des lauriers et des lierres ornent la base et s'enroulent avec des rubans sur lesquels sont inscrits les noms des plus célèbres artistes dont les ouvrages ont brillé à l'exhibition. Ce sont : Giotto, Raphaël, Léonard, Albert Dürer, Rubens, Van Dyck, Hogarth, Reynolds et Turner. Sur cette base posent les figures allégoriques de la peinture, de la sculpture et de l'art industriel, avec leurs attributs, qui sont : une palette, une maquette et un vase. Du milieu de ces trois figures s'élève une colonne au haut de laquelle, sur un ruban en spirale, on lit cette devise : « *A thing of beauty is a joy for ever.* » Un enfant qui lutte avec un aigle et porte le flambeau de l'art, complète et termine la composition.

Cette pièce d'orfévrerie a été exécutée par MM. Hunt et Roskell, de Londres et de Manchester, sur le modèle de M. H. Armstead.

— Un remarquable bas-relief, ou plutôt haut-relief, a été exécuté à Canterbury par M. Phyffert, d'après le dessin de M. W. Burges. Ce morceau de sculpture représente saint Augustin prêchant le christianisme au roi saxon Éthelbert. La posture naïve du roi catéchisé et la pantomime expressive du saint prédicateur, la douceur et la grâce de la reine Berthe, et une figure de jeune acolyte font de ce haut-relief un ouvrage digne du plus vif intérêt, d'autant plus que la sculpture est en Angleterre un art fort en retard. Le monument dont nous parlons sera placé dans une crypte qui est au-dessous de la chapelle, dans le collége de Saint-Augustin.

— Plusieurs Expositions vont s'ouvrir, soit en Allemagne, soit en Belgique.

Celle de Hanovre commencera le 16 février; celle de Magdebourg, que M. Gustave Faber est chargé d'organiser, est annoncée pour le 16 mars. Le 9 avril, ouvrira celle de la Société libre d'émulation de Liége. Les objets que les artistes désireraient y envoyer, devront être adressés à la Société, au plus tard quinze jours avant l'ouverture du Salon. La Société prend à sa charge les frais d'envoi, et laisse à la charge des artistes les frais de réexpédition.

Le 16 mai commencera l'Exposition de Brunswick, et celle de Cassel est fixée au 1er juillet. Pour cette dernière, les tableaux devront être expédiés à M. Hagemann, expéditeur du ministère.

— M. Léonard de Cuyper a conçu le noble projet d'élever un monument gigantesque à tous les hommes qui ont illustré la ville d'Anvers. Une commission de cinquante membres, qui prennent le titre d'*Amis des grands hommes*, s'est formée pour mettre à exécution ce projet. Les frais du monument s'élèveront à 300,000 francs. Cette somme sera couverte par les cotisations d'une société qui se divisera en trois catégories : la première payera annuellement 34 francs, la deuxième 12 fr., et la troisième 6 fr. Ces annuités seront versées jusqu'à l'achèvement du monument, qui sera élevé sur les dessins de M. Redig et entièrement exécuté par des artistes anversois; ce sera, dit-on, une pyramide de 64 mètres de haut, autour de laquelle les bustes des hommes illustres seront disposés circulairement, et que surmontera une statue d'Anvers couronnant ses

— Les mouleurs du musée du Louvre sont occupés en ce moment à estamper le moulage de la statue de *Victoire*, que la ville de Brescia a fait exécuter pour en offrir l'épreuve unique à l'empereur. Ces estampages serviront à fondre une copie en bronze de la célèbre statue.

Quelques donneurs de nouvelles, ingénieux à leur ordinaire, ont annoncé dans les journaux que cette copie serait en magnifique bronze florentin! — Nous espérons qu'elle sera en bronze antique, comme le modèle, et qu'elle en reproduira entièrement l'admirable aspect. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié un dessin de la *Victoire de Brescia*, dans son t. IV, à la page 59.

— Les journaux hollandais annoncent qu'une exposition de tableaux et d'objets d'art d'artistes vivants de tous les pays sera ouverte dans la grande salle de la Société d'harmonie, à Rotterdam, à partir du 6 mai jusqu'au 3 juin prochain.

— L'exposition qui s'est ouverte, le 18 janvier, sur le boulevard des Italiens, a produit parmi les amateurs et dans le public la plus vive sensation. Il était bien difficile, en

effet, d'offrir aux curieux une réunion mieux choisie de tableaux modernes. Presque tous nos maîtres y sont dignement représentés, ceux-là même qui, comme M. Ingres, n'y peuvent être admirés que sur de simples dessins. En parcourant sans fatigue ce salon sans médiocrité, cette exhibition sans tache, le visiteur se reporte involontairement, par la pensée, à ces écrasantes expositions où les belles choses sont si tristement noyées et confondues dans un déluge d'essais malheureux, d'ouvrages indignes du jour, et de scandales pittoresques. Ici, les yeux ne rencontrent que des œuvres d'élite en tout genre; les tableaux étant tous excellents, sont par cela même en petit nombre, et bien que le spectateur ait de quoi varier ses émotions et ses plaisirs en passant du *Saint Symphorien* d'Ingres à l'*Hamlet* de Delacroix, d'un paysage biblique de Decamps à une scène intime de Meissonier, il peut cependant sortir de cette galerie temporaire sans courbature, sans torticolis et sans dégoût.

Mais nous ne voulons pas anticiper, ici, sur les belles pages que notre nouveau collaborateur, M. Théophile Gautier, va consacrer à ces maîtres qu'il a de si longue date et si bien appréciés, et dont il saura peindre les tableaux aux yeux du lecteur, aussi fidèlement que le feront le graveur ou le photographe.

— Les amateurs vont en ce moment visiter la galerie de M. Goupil, dans la maison de la rue Chaptal, pour y voir un grand portrait en pied de Rachel, que M. Gérôme vient de terminer. Le peintre a plutôt voulu représenter la tragédie que la tragédienne, c'est-à-dire une muse plutôt qu'une femme. Enveloppée d'une draperie pourpre, aux plis fins et nombreux, elle s'appuie sur un piédestal, sombre, rêveuse, affaissée, et comme vaincue par la lassitude de ses tragiques fureurs; ses bras puissants, mais nerveux et légèrement amaigris aux attaches, tombent abandonnés et soutenant à peine le glaive. Une colonne ionique, tronquée par le bas, porte une petite figure de Furie, en terre cuite. A cette colonne est fixée une tablette qui porte les noms des grands rôles de Rachel: Phèdre, Hermione, Camille, Monime, Roxane, Pauline. Pas d'autre accessoire qu'un masque et un trépied. Le fond représente un péristyle du dorique grec, du sévère et superbe dorique sans base. Considérée dans son entier, la figure est posée et drapée d'un grand goût; elle est peinte avec beaucoup de facilité, de sûreté et de souplesse. Mais la tête rappelle trop les teintes maladives de Rachel dans ses dernières années, son masque diminué, son œil cave, ses pommettes saillantes. C'est à la fois trop de ressemblance, et trop peu. La Rachel que chacun de nous a connue et applaudie, n'est pas une Rachel intime, celle qui a pu être familièrement aimée; c'est la Rachel de Racine et de Corneille, celle qui, transfigurée par le génie antique, nous apparaissait comme une héroïne de Sophocle ou d'Euripide, et semblait revêtir une beauté idéale dans sa physionomie individuelle. M. Gérôme, en consultant sans doute des impressions trop récentes ou des photographies faites à l'heure suprême, ou quelque sinistre moulage, n'a pas suffisamment effacé les altérations par lesquelles s'annonce la mort. C'était le cas, peut-être, de s'en rapporter à la mémoire qui, en ne conservant que les lignes simples et caractéristiques, idéalise d'elle-même les figures qui furent dignes d'y laisser un grand souvenir.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES

AU PROFIT DE LA CAISSE DE SECOURS

DES ARTISTES PEINTRES, STATUAIRES, ARCHITECTES

Cette exposition de tableaux a un mérite rare : elle ne contient aucune toile médiocre. Choisie avec un goût exquis parmi des collections d'amateurs, elle offre en quelque sorte le dessus du panier de l'art moderne. Tous les maîtres de notre temps y sont représentés par des échantillons précieux, les uns de leur première manière, les autres tout récents; ceux-là ayant déjà figuré aux expositions, ceux-ci inconnus. Une promenade autour de ces trois ou quatre salles si bien garnies donne une haute idée de l'école française, et prouve combien était juste l'enthousiasme un peu refroidi maintenant qu'excitaient les peintres qui brillèrent dans les dix premières années du règne de Louis-Philippe, à ce beau moment de la Renaissance romantique.

Ce qui frappe en regardant ces parois, sans chercher à fixer l'œil sur un cadre, c'est la force, l'éclat et l'intensité de couleur que présente cette mosaïque de tableaux. Le mur est richement revêtu comme d'une chaude

et moelleuse tapisserie. A la dernière Exposition, au palais de l'Industrie, un effet tout contraire se produisait. La dominante du ton était grise et neutre, l'aspect général pauvre ; malgré les qualités de beaucoup d'œuvres, qualités que nous nous sommes plu à reconnaître, la vue n'éprouvait pas cette jouissance physique que doit procurer la peinture faite dans ses vraies conditions. Les pâles couleurs d'une sagesse morbide attristaient plus d'un jeune talent. Le soleil et l'ombre se fondaient en un vague crépuscule ; les tons francs semblaient des brutalités, et dans cette gamme affaiblie le rose représentait le rouge, le paille le jaune, le bleu de ciel le bleu foncé, le vert prasin le vert émerande, le gris le noir, et ainsi de suite. Il en résultait de l'harmonie, sans doute, mais une harmonie fade obtenue par le sacrifice de toutes les couleurs vierges et de toutes les vigueurs.

Les toiles de l'Exposition de tableaux modernes appartiennent, pour la plupart, aux peintres qui essayèrent, comme les poëtes de 1830, de ranimer la palette froide de l'école française : Bonnington, Delacroix, Decamps, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Boulanger, Isabey, Robert Fleury, Camille Roqueplan, Diaz, Riesener ; — ils firent pour la couleur ce que les écrivains romantiques avaient fait pour le langage. Leurs peintures, que dore déjà pour la plupart la patine du temps, ont pris une puissance et une richesse singulières. Les anciennes audaces, qualifiées d'abord d'extravagances, se comprennent aujourd'hui et charment le public étonné.

De toutes les parties dont se compose le coloris, une des plus négligées maintenant est le clair-obscur, ce moyen magique dont Corrége, Rembrandt et Prudhon tirèrent de si merveilleux effets. Cette réflexion nous venait en regardant *le Lion amoureux*, de Camille Roqueplan, cette peinture charmante d'un peintre charmant, beaucoup plus sérieux qu'on ne pense dans sa grâce légère. Cette composition, tout le monde la connaît, et la gravure sur bois qui forme l'en-tête de cet article en reproduit les lignes. Ce pauvre Lion, crédule et confiant comme la force, livre ses griffes aux ciseaux de la coquette qu'il aime, comme Samson livra le secret de sa chevelure à Dalila. Les femmes prennent un étrange plaisir à énerver les lions, les Hercules et les génies, pour les abandonner ensuite, avec un froid sourire de mépris, aux insultes des Philistins, aux lazzis des sots et aux morsures des chiens. Comme elles triomphent alors de voir le géant tourner la meule, les yeux crevés, et le lion mordu aux jambes par les roquets ! Mais les cheveux et les griffes repoussent, et la vengeance vient.

La figure de la femme est de grandeur naturelle ; — l'artiste se res-

treignait d'ordinaire à de plus petites dimensions, et ce morceau dans son œuvre a le mérite de la rareté. C'est une belle blonde, le torse nu, et couverte à partir des hanches d'un large pan de velours. Elle est éclairée par des jours frisants qui argentent l'or de ses cheveux et satinent les saillies de ses formes. Le masque, le cou, le dessous des seins, le ventre, sont noyés dans les transparences ambrées d'une lumière de reflet, et ne font pas *lanterne*, comme on dit en termes d'atelier; c'est bien un jour renvoyé qui frappe un corps solide et mat et l'illumine de toutes les magies du clair-obscur. Le type de la femme, avec sa chevelure blonde, ses joues fraîches, ses chairs rondes, grasses et souples, rappellent la nature flamande, mais élégantisée et rendue française par cette coquetterie et cet agrément de pinceau que Roqueplan savait répandre sur tout. Le lion est aussi fauve que pouvait le faire ce peintre aimable, surtout dans cette circonstance où le roi du désert, venu à la ville, dépose sa férocité avec ses ongles d'airain aux genoux d'une Dalila, sans doute, parisienne.

Elle ne répond pas beaucoup à son titre, *la Madeleine au désert!* mais on a de tout temps concédé cette licence aux peintres de représenter la belle repentie avant que les austérités aient détruit ses charmes mondains. Libre aux Espagnols de nous la faire voir émaciée jusqu'aux os, la poitrine creuse, les joues ravinées de larmes, les genoux ankylosés par la persistance de la prière, couvrant à peine sa nudité d'un lambeau de sparterie, une tête de mort riant de ses dents jaunes pour vis-à-vis, dans quelque antre horrible, *in foraminibus petræ, in caverna maceriæ*. C'est une façon d'entendre le sujet plus catholique, sans doute, mais nous admettons très-bien la Madeleine de Roqueplan, une charmante jeune femme venue à résipiscence, depuis la veille seulement. — Si elle a pleuré ses péchés, ce n'est qu'une perle de pluie sur une rose; sa jupe de velours noir ne s'est pas éraillée aux ronces de la Sainte Baume, et le manteau pourpre qui lui couvre les épaules a des plis de cachemire. La Bible qu'elle lit avec autant d'attention que la Madeleine de Corrége, son livre ouvert sur l'herbe, a l'air de l'intéresser comme un roman. Elle ne vient pas de bien loin, la jolie pécheresse, et peut-être l'avons-nous connue, il y a quelque vingt ans, lorsque nous étions jeune. Mais qu'importe; les lumières de son corps sont si argentées, les reflets accusent dans la transparence de l'ombre des formes si séduisantes, les draperies sont d'une valeur si intense et si riche, le fond du paysage est si spirituellement indiqué et ses tons d'une chaleur sourde s'harmonisent si bien avec la figure, que le tableau brille comme un bouquet ou comme un écrin. *Le Lion amoureux* porte la date de 1836, et *la Madeleine au désert* celle

de 1837. La même femme a évidemment servi de modèle aux deux figures. La couleur des cheveux, les traits, le caractère, des formes sont pareils. Alors il ne faut pas être étonné si le repentir de la Madeleine n'est pas bien profond. Avant d'aller au désert, elle a, sous le nom de Dalila, coupé les griffes du redoutable félin ; la précaution était bonne.

Chérubin faisant la lecture à la comtesse, le Repos pendant la promenade, la Lecture dans le parc, ont cette grâce ingénieuse, ce coquet arrangement des petites compositions de C. Roqueplan ; les chairs, les étoffes, les accessoires, le paysage, sont peints de cette touche spirituelle libre et nourrie qui cachait, sous son laisser-aller apparent, de sérieuses études. Mais comment croire à une science qui n'est pas pédante !

Les peintures que nous venons de décrire représentent l'artiste dans les premières phases de son développement. Plus tard, lorsque la maladie le força d'aller demander à un climat plus doux l'air tiède nécessaire à sa poitrine fatiguée, la lumière crue et brillante du Midi produisit une vive impression sur lui, et son talent en reçut des modifications importantes. — Il ne chercha plus le clair obscur, la touche limpide et noyée, les contours flous ; il arrêta et cerna ses lignes, bâtit plus solidement sa peinture, donna pour fond à ses glacis des empâtements crayeux, et tâcha, par toutes sortes de moyens nouveaux dans sa manière, de rendre avec une fermeté éclatante la nature vigoureuse, solide, mate et sans mystère qui s'offrait à ses yeux. — Il fit dans ce système plusieurs tableaux, excellents, peut-être moins bien accueillis que les précédents ; car le public n'aime pas qu'on le déroute et qu'on le surprenne : le pommier n'est pas bien venu à donner des oranges, fussent-elles blondes comme l'or et savoureuses au goût. — *Les Aragonais, les Paysannes à la fontaine, le Lit du torrent*, relèvent de cette inspiration méridionale, et nous les estimons fort.

A l'Exposition des tableaux modernes, il y a deux toiles qui se rapportent à cette manière et contrastent étrangement avec les toiles anciennes du même maître. — *La Fontaine à Biarritz* a presque l'éclat mat et la sérénité lumineuse d'un Decamps. Sur un ciel d'un bleu tranquille et profond où pourrait s'arrondir le dôme d'un marabout et s'épanouir un palmier, se profile au haut d'un monticule une maison blanche à toit de tuile ; des murs blancs, servant de clôture à des jardins, escalent ou descendent en zigzag les pentes escarpées d'un terrain aux fermes assises. Au centre filtre la fontaine encaissée par son revêtement de pierre. Par-dessus les murs, des branches de figuiers étendent leur feuillage métallique. Rarement paysage a exprimé avec plus de vigueur et de lumière ce climat du Midi, où les formes dépouillées d'atmosphère s'in-

LE CENTENIER, PAR DECAMPS

scrivent si nettement dans le bleu, le blanc et le gris. Nous connaissons l'endroit représenté, et il nous semble, en regardant le tableau, gravir encore ce petit sentier roide longeant la muraille étincelante que rayait, au bruit de notre pas, la fuite des lézards ivres de soleil.

La plage de Biarritz, quoique moins importante, a sa valeur dans l'œuvre du peintre. Le ciel, les rochers, les montagnes de l'horizon, la plage, le bout de mer qu'on aperçoit, sont peints de main de maître. Camille Roqueplan, qui faisait si bien les intérieurs d'antiquaire, les cabinets flamands, les parcs Watteau, les paysages de Hollande avec moulins à collerettes et bateaux goudronnés à proue vert-pomme, les belles filles en satin blanc et en poult de soie rayé de rose, les petits Amours et les enfants joufflus, peignait aussi admirablement la marine, — comme tous les artistes de talent qui ne font pas de ce genre une spécialité étroite.

Nous sommes heureux de l'occasion que nous fournit cette Exposition de rendre hommage à la mémoire de ce peintre si bien doué, qui, dans le grand mouvement romantique, représenta la grâce un peu oubliée par les ambitieux, les violents, les robustes, les excessifs, et sut être charmant sans mythologie, sans poncif classique, sans fadeur rosâtre, d'une manière originale, spirituelle et française.

Quoique ses tableaux aient été recherchés et payés à de très-hauts prix, nous croyons que bientôt ils prendront leur vrai rang, et du cabinet des amateurs passeront aux Musées, où les maîtres ne rougiront pas de leur voisinage.

Nous avons revu là, avec un vif plaisir et une admiration toujours nouvelle, ce splendide *Bazar turc* de Decamps, une des merveilles de la peinture moderne. L'Orient, par la faute de sa religion, ennemie des images, ne s'est jamais peint lui-même. Decamps s'en est chargé pour lui, et il a fait vivre, dans leur blonde atmosphère, ces figures étranges comme le rêve dont les voyageurs se souviennent, avec l'éblouissement d'une fantasmagorie disparue et que l'Europe sédentaire ignore. Quelle charmante variété de types et de costumes, quelle puissance de couleur, quelle intimité de mœurs, quelle possession familière du sujet!... Voilà des Turcs d'Asie, des Zeibecs, des Arnautes, des Grecs des îles; voici des Arabes, des Syriens, des Druses, des Maronites, des Égyptiens, des échantillons de toutes ces races si belles et si caractéristiques; ils causent de leurs affaires avec la gravité orientale, debout dans la ruelle étroite ou accroupis sur le seuil des boutiques, pendant que des chiens maigres errent entre leurs jambes, que les Hammals les effleurent de leurs ballots, baignés d'ombre, illuminés de soleil, diaprés de mille couleurs, sur un fond de maisons

fabuleusement peintes, vrais comme la nature, fantasques comme une hallucination de haschich. — Decamps n'avait pas besoin d'apposer sa marque dans un coin sur cette caisse de marchandises : on reconnaît sa fabrique.

Nous aimons beaucoup *la Rade de Smyrne*, une esquisse moins empâtée que ne le sont d'habitude les peintures de Decamps. Cette toile, bleue et limpide comme le double azur où baigne Smyrne au fond de sa rade, est animée par des voiles qui glissent au vent comme des plumes de cygne, et un long caïque a plusieurs paires de rames que manœuvre un équipage caractéristique et pittoresque. Parmi ces caïdjis aux chemises de soie et aux vestes bigarrées, notre imagination assoit volontiers l'artiste lui-même, se dirigeant vers la ville des roses, à ce premier voyage d'Orient dont le reflet colora toute sa vie.

Le Centenier, dont nous donnons ici la gravure, est un tableau de l'aspect le plus original et de l'effet le plus hardi. Le fond, qui a beaucoup d'importance, représente les murailles extérieures de Jérusalem, que surmontent en recul des toits de maisons, des sommets d'édifices et de temples. Les derniers rayons du jour n'ont pas encore quitté les dômes élevés, les hauts remparts qu'ils dorent de leurs nuances chaudes; dans le ciel clair montent presque droites les fumées de la ville; l'ombre du soir baigne le pied des murs qui se confondent avec les rochers, étale ses nuances bleuâtres sur les premiers plans, où stagne l'eau d'une citerne entre de larges assises de pierre, enveloppe et estompe à demi le groupe du centenier, de Jésus, des apôtres et des spectateurs, rangés comme les personnages d'un bas-relief. — Par la porte de la ville sort un cavalier monté sur un cheval blanc, indiqué en deux ou trois touches. — Rien n'est plus mystérieux, plus crépusculaire et plus solennel que ce tableau, dont le haut rayonne et dont le bas s'assombrit : la lumière qui manque à la terre brille encore aux cieux, car là-haut est le jour qui ne connaît pas d'éclipse. Nous ne savons si l'architecture juive imaginée par le peintre se rapporte bien exactement aux photographies de Saltzmann, mais elle a toute la vraisemblance que l'art exige, et réalise le mirage que se fait l'esprit d'une ville de l'Orient biblique.

Sans avoir toute l'importance du tableau définitif, le *Joseph vendu par ses frères*, variante d'un thème aimé par l'artiste, n'en est pas moins une toile capitale et d'une grande valeur. C'est, avec des différences d'arrangement, de détail et de composition, le même éclat robuste et solide, la même intensité sereine, la même lumière aveuglante.

Les Singes experts, le Singe peintre, nous n'avons pas besoin d'en parler, tout le monde les connaît. Jamais la caricature humaine n'a été

faite, à travers le masque simiesque, d'une façon plus ironique, plus cruelle et plus amusante. En face de ces parodies, où sont prodiguées toutes les ressources de la couleur et de la touche, on ne demande plus si l'homme est un singe perfectionné, mais l'on se dit : le singe est un homme dégénéré, tant les mouvements des deux races se confondent avec une habileté perfide!

Pour nous, un des plus beaux morceaux de Decamps est *le Paysage de la Turquie d'Asie.* Sur le devant, un chemin poudreux, blanc de réverbération et de lumière, contourne le sommet d'une colline péniblement gravi par un chameau; au loin, en contre-bas, s'étend la plaine immense écorchée de cicatrices crayeuses, plaquée de végétations brûlées et de gazons fauves comme des peaux de lion. Le soleil du midi tombe d'aplomb sur cette aridité morne, silencieuse, déserte, où la nature semble se pâmer de chaleur. C'est farouche, grandiose et superbe!

Mentionnons le *Paysage.* C'est un ravin sinistre où gronde un torrent à travers les roches. Un voyageur passe à cheval sur l'étroite corniche du chemin; en bas, un chasseur caché à demi dans les broussailles tire un oiseau aquatique. Est-ce bien l'oiseau qu'il voulait tirer?—*Le chef des Zeibecs parlant à un esclave, le Chenil, la Villa Pamphili,* un tableau de Baron entendu à la Decamps, —*l'Enfant au lézard, le Philosophe,* un vrai rayon de soleil collé contre un mur blanc au-dessus de la tête d'un rêveur enfoncé dans les paperasses de la science; *le Ménétrier* jouant du violon en passant près d'un cimetière, quelques autres petites toiles, voilà le contingent du maître en tableaux. En dessins, son apport n'est pas moins riche, et nous en parlerons à part.

Eugène Delacroix brille d'un éclat sans pareil dans cet écrin de coloristes. — « Ce crâne, Monsieur, était le crâne d'Yorick, le bouffon du roi, » dit le fossoyeur en présentant la tête de mort jaunie au pâle visiteur du cimetière. — « Hélas! pauvre Yorick! » répond Hamlet, prince de Danemark, accompagné de son ami Horatio. — Le tableau de Delacroix vaut la scène de Shakspeare, et jamais peintre, tout en restant lui-même, n'a plus profondément compris un poëte, et quel poëte? le plus grand du monde. Quel ciel livide et septentrional, quelle terre noire et saturée de putréfaction, quel contraste entre la grossièreté immonde des fossoyeurs accroupis à demi nus dans leur trou, et l'élégance délicatement aristocratique du jeune prince malade d'une pensée!— Mais à quoi bon revenir là-dessus? — Qui n'a pas admiré ce chef-d'œuvre? Pour les mêmes raisons, nous n'insisterons pas sur *le Naufrage de Don Juan,* sur *les Pèlerins d'Emmaüs, le saint Sébastien,* mais nous nous arrêtons devant une variante du *Combat du Giaour avec le pacha,* étourdissante de

HAMLET

Par Eugène Delacroix.

couleur et de fougue; devant la scène tirée de Gœthe de Berlichingen, que nous n'avons vu figurer à aucune Exposition, et qui a cette profonde vie du moyen âge si bien rendue par Gœthe.

Parmi tous les chefs-d'œuvre qu'a signés Delacroix, il n'en est guère que nous préférions au *Christ endormi pendant la tempête*. La toile n'est pas grande, mais elle exprime toute l'immensité de la mer et tout l'effroi de l'ouragan. La frêle barque, désemparée, soulevée par le dos énorme d'une vague, semble prête à couler bas; la voile claque au vent, les cordages se brisent, les matelots éperdus se cramponnent au bordage, et le Christ tranquille dort sur son auréole. — Ceux qui sont avec le Christ ne sauraient périr. — *Le Démosthène déclamant sur le bord de la mer* est une des plus admirables marines que nous sachions. Ce serait, dit-on, une étude d'après nature, où le peintre aurait ajusté après coup une figure antique pour en faire un tableau! La mer ondoie, se brise, écume, retentit et fait de son mieux pour couvrir la voix de l'orateur.

Nous n'avons pas besoin d'apprécier longuement les variantes de la *Prise de Constantinople*, du *Massacre de la ville de Liége*, et ces études de lions, de tigres et d'animaux féroces qui le disputent aux bronzes de Barye pour le caractère, la vie et le mouvement.

Jamais exposition n'a montré Meissonier sous un jour plus favorable; il est là avec toutes les nuances de son talent et des renouvellements de manière tout à fait curieux. Son petit monde s'est peuplé de figures inédites qui seront les bienvenues. Le seigneur *Polichinelle* fait son entrée dans ce cercle de personnages studieux et tranquilles, amateurs de dessin, peintres à l'ouvrage, fumeurs de pipes hollandaises, buveurs de bière, violoncellistes et contre-bassistes, en frappant le plancher du talon de son sabot et en poussant le *brrr* sacramentel modifié par la pratique. — Comme l'artiste a bien saisi le masque goguenard, luxurieux, fleuri d'ivrognerie, bourgeonné de vice; du sceptique bossu qui se moque de Dieu, du diable et du commissaire, ce qui est plus grave; du Don Juan difforme, amoureux de toutes les femmes, excepté de la sienne; du bâtonniste gonailleur entassant ses victimes, avec le plus beau sang-froid, sur le rebord encombré de la baraque où le chat les contemple d'un air indifférent et philosophique! Comme il a confondu habilement l'homme et la marionnette, la roideur du bois agité par des fils — *nervis alienis mobile lignum* — et la souplesse de l'être vivant remué par des muscles. M. Polichinelle est, du reste, richement vêtu; il a une bosse de satin jaune, des manches de satin blanc brodées d'or, une culotte de peluche cerise, des bas à coins, un chapeau à la Henri IV et des sabots rouges mignons, bien retroussés du bout. Aussi, il faut voir comme il a l'air superbe et arro-

MONSIEUR POLICHINELLE

Par Meissonier.

gant, le vieux drôle ; on dirait qu'il comprend l'honneur que Meissonier lui a fait de le peindre.

A l'ombre des bosquets chante un jeune poëte.

Ce vers du regrettable Ch. Reybaud, l'auteur d'un *Voyage à Athènes* et d'un beau volume de poésies, prématurément enlevé aux lettres et à ses amis, sert d'épigraphe à une sorte de Décaméron composé d'une dizaine de personnages, et qui offre cette particularité, unique dans l'œuvre de Meissonier, de renfermer des figures de femmes. — On sait que la plus belle moitié du genre humain est exclue des tableaux de notre artiste, et certes on ne peut, en face de ce gracieux petit cadre, attribuer cette absence à une incapacité, car les quatre ou cinq dames, debout, assises ou demi-couchées qui, dans des poses de rêverie nonchalante, écoutent les vers du poëte, ne manquent ni de beauté, ni de jeunesse, ni de grâce, ni d'élégance. Elles sont charmantes, habillées à ravir de gracieux costumes pris au vestiaire des comédies romanesques de Shakspeare. Au fond, sur un banc où flottent les ombres des feuilles, le jeune poëte récite son ode ou son églogue, en soutenant son débit de quelques accords de guitare. Ses amis et des galants accoudés dans l'herbe, aux pieds des beautés, prêtent une oreille distraite à ce chant, qu'ils connaissent sans doute, et reposent leurs regards avec complaisance sur leurs jeunes maîtresses ; un groupe amoureux s'est détaché du cercle et s'enfonce dans la profondeur mystérieuse du bois. Sur le devant, des fruits diaprent de leurs couleurs veloûtées une table de marbre blanc. Des chiens de noble race semblent prendre leur part du bonheur général, et comprendre l'harmonie du tableau. On ne saurait rien imaginer de plus fin, de plus délicat et de plus gracieux que ce cadre.

Le *Neveu de Rameau* est encore une figure neuve dans la galerie de Meissonier. Ce n'est cependant, au premier coup d'œil, qu'un homme assis près d'une table, une pipe au bec. Mais regardez-le bien ; celui-là n'appartient certes pas à la race flegmatique des fumeurs hollandais. C'est un.....

De ces buveurs de bierre
Qui jettent la bouteille après le premier verre,
Qui cassent une pipe après avoir fumé.

Comme il est campé fièrement dans l'insolence de son cynisme paradoxal, le lampion sur l'œil, dandinant la jambe, débraillé, sa chemise débordant sur sa culotte de droguet, avec un habit d'un rouge scandaleux

et des bas de même couleur, au fond de ce cabinet borgne tapissé d'images d'Épinal, vis-à-vis de cette chope de bière, aspirant à petits coups secs et fréquents la fumée du tabac, pendant que son esprit vagabonde à la poursuite de quelque chimère !

Quant à *la Garde bourgeoise flamande*, c'est un sujet analogue au célèbre tableau de Rembrandt appelé si improprement *la Ronde de nuit*. De braves bourgeois caparaçonnés de buffle, armés de hallebardes, s'avancent vers le spectateur avec une gaucherie débonnaire et bien digne de pareils soldats. — Quel exemple de l'infinie variété de l'art ! Ce que Rembrandt noie dans des ombres fulgurantes pleines de rayons et d'éclairs, Meissonier l'isole, le détache, le précise, le détaille, et tous deux font un chef-d'œuvre.

Les Bravi sont une des compositions les plus importantes du maître. — Il a mis tout un drame dans ces deux figures de bandits qui écoutent derrière une porte les pas de la victime, et s'apprêtent à la frapper. *Le Hallebardier* offre une curieuse combinaison de rouges, rouge pur, cinabre, laque, jonquille, se détachant sur un fond vert ; avec quel aplomb se pète cette figure à la tête blonde crânement renversée. Et *la Confidence*, cette perle, cette merveille où l'amoureux candide confie le secret de son jeune amour à l'homme de quarante ans qui ne croit plus à l'amour, et se lèvera, prétextant quelque affaire, dès que le dernier rubis de la bouteille se sera égoutté dans son verre !

Maintenant, est-il besoin de décrire en détail ces thèmes favoris de Meissonier : *le Jeune homme écrivant*, *l'Amateur chez un peintre*, *l'Homme relisant son manuscrit*, *le Jeune homme copiant un dessin?* — Non ; tout le monde sait que les plus soigneux maîtres de Hollande n'ont rien fait de plus gracieux, de plus vrai, de plus intime et de plus nettement touché.

THÉOPHILE GAUTIER.

PENSÉES MODERNES SUR L'ART

PENSÉES, RÉFLEXIONS ET MAXIMES

PAR DANIEL STERN[1].

Quand on ouvre un livre de *Pensées*, on est disposé à croire qu'on n'y trouvera rien de bien nouveau. Que dire, en effet, de l'esprit de l'homme et de son cœur, que l'on n'ait dit une fois, et cent fois redit? Que penser là-dessus après Montaigne, Pascal, La Bruyère et La Rochefoucault, pour ne citer que des écrivains français; après Joubert, pour ne citer qu'un seul de nos contemporains? Quels plis et replis de la conscience humaine ont échappé à l'œil des moralistes? Les plus délicates nuances, ils les ont aperçues; les plus minces détails, ils les ont observés et décrits. Il semble que l'esprit ait fait maintenant le tour du monde des idées, et qu'il n'ait plus qu'à recommencer son voyage en repassant par les mêmes traces.

Et, pourtant, voici un nouveau livre de *Pensées*, qui se fait lire d'un bout à l'autre, sans peine et sans fatigue, au contraire, avec un charme inattendu. Il s'agit encore ici de la vie morale, de la femme et de l'homme, du cœur et de l'esprit, de la société française, de l'aristocratie et du tiers, des arts et des lettres. Comment sur de pareilles matières a-t-on pu trouver quelques réflexions neuves? Il faut l'expliquer au lecteur.

Toutes les pensées qu'une femme peut avoir sur l'homme et sur l'amour, c'est-à-dire sur elle-même, toutes ces pensées ont été conçues et exprimées. Il en est de même des observations que l'homme a pu faire sur la femme et sur la raison. Mais ces pensées n'ont pas épuisé les trésors de l'âme humaine. Il fallait, pour y découvrir quelque filon inexploré, une nature qui tînt de la femme et de l'homme tout ensemble; qui eût de la grâce en même temps que de la force; qui joignît une raison délicate à

1. Un vol. in-18. Paris, chez Techener; 1860.

une fière tendresse. Rien de plus rare que ces créatures qui sont nées sous la double invocation de Vénus et de Mercure. On en rencontre beaucoup qui sont des femmes mal réussies ou des hommes manqués : celles-là réunissent les défauts de l'un et l'autre sexe; elles présentent le contraste affligeant d'une rudesse sans énergie et d'une faiblesse sans grâce ; elles n'ont ni la beauté qui séduit, ni la raison qui commande. Mais il naît quelquefois, à de très-longs intervalles, des femmes viriles en qui se fondent les facultés féminines et les qualités mâles. Madame de Staël fut un de ces êtres privilégiés. La fermeté de l'esprit ne l'empêcha pas d'avoir une âme de feu. Aussi trouva-t-elle dans les régions de la pensée tout ce que peut trouver un philosophe échauffé, éclairé par la passion. Je ne parle pas de la forme : comment ne serait-elle pas heureuse, lorsqu'elle est logique et sentie; quand le bon sens la rend claire, et que l'émotion la mouvemente et la colore? Eh bien, ce phénomène qu'a présenté madame de Staël dans notre littérature, il se renouvelle aujourd'hui dans l'écrivain que le pseudonyme de Daniel Stern ne cache plus à personne. Un style nerveux et libre, une certaine fierté de race, des idées germaniques dans un moule français, les sentiments d'une femme qui est restée un juge impartial entre les deux sexes, voilà ce qui la caractérise dans son nouveau livre aussi bien que dans ses autres ouvrages. Mais la plus grande partie de ce livre roule sur des matières qui sont étrangères à ce recueil. La vie morale, la religion, la politique, ne sont point de notre ressort, ou du moins nous ne les regardons que par le côté artiste, c'est-à-dire dans leurs rapports, quand elles en ont, avec la beauté. On dira, si l'on veut, que nous nous sommes fait en ce monde la meilleure part : l'étude et la contemplation de la grâce.

Le neuvième chapitre du livre de Daniel Stern est consacré aux arts et aux lettres. Les pensées en sont remarquables, ingénieuses ; la plupart sont justes, il en est de profondes; toutes sont marquées à l'empreinte de l'esprit moderne, et dans le nombre il y en a qu'on peut dire neuves, parce qu'elles sont encore inédites. Celles qui ont déjà vu le jour sont rajeunies par la dignité de l'expression, par un tour vif, quelquefois superbe. Voici quelques traits sur l'art moderne :

« La tendance presque exclusivement critique de l'esprit moderne l'éloigne de plus en plus de cette harmonie dans les institutions et dans les mœurs au sein de laquelle fleurissent les arts. L'esprit de critique, d'analyse ou de division, ce qui est tout un, détruit dans les âmes le sentiment de la perpétuité, en dehors duquel le génie plastique ne peut prendre son plein essor. Il faut qu'un peuple n'ait aucun doute sur la

durée des formes religieuses pour élever des temples où la divinité réside. Il faut qu'il croie à la stabilité des institutions pour bâtir des palais et des maisons de ville dans des proportions monumentales. Comment érigerait-il des statues grandioses à des hommes qu'il n'est pas sûr d'honorer demain? Les architectes, les statuaires, les peintres, Ictinus, Phidias, Apelles eux-mêmes, ne sauraient avoir, au milieu de nous, cette sécurité fière, cette confiance d'immortalité, qui seules impriment à la pensée et à la main ces jets hardis où se marque le génie. »

« Le mouvement est le caractère essentiel de la société moderne. C'est par les arts du mouvement qu'elle trouvera son expression. La musique et l'art oratoire sont appelés, par la force des choses, à la prééminence sur les arts plastiques, jusqu'au jour où les conditions nouvelles de l'état nouveau étant acceptées par la conscience publique, un ordre véritable rendra aux esprits le sentiment de la permanence et l'amour de la stabilité. »

« L'art de la danse semblerait, dans cette conception de la société, de voir jouer parmi nous un rôle considérable; mais il faudrait pour cela que la vigueur et la souplesse du corps humain, la belle harmonie de ses proportions, profondément altérées par les habitudes de la vie moderne, fussent rétablies par la longue pratique d'une hygiène et d'une esthétique combinées. C'est à la gymnastique de frayer le chemin à l'art de la danse, dont nous ne voyons aujourd'hui que la parodie et la grimace. »

« L'*art* de la danse, dit-on par habitude; mais n'exigez pas que j'emploie une locution si impropre. La suave harmonie des mouvements humains, exprimant dans ses rhythmes variés les passions fugitives de l'âme, qu'a-t-elle de commun avec cette pédante dislocation des membres, ces pirouettes ridicules, ces poses impossibles, tout ce système d'indécences sans volupté, dont se composent les jouissances chorégraphiques de nos amateurs de ballets? »

« Je passais hier devant l'hôtel des Invalides, et je contemplais avec respect cette solidité imposante et si bien à sa place, cette simplicité tranquille d'une grandeur sûre d'elle-même, qui ne cherche ni à éblouir ni à frapper. Versailles, plus vaste et plus superbe, me satisfait moins; on y

sent trop la préoccupation de la gloire. Cette contrainte exercée sur une nature aride, accuse je ne sais quels instincts tyranniques qui me troublent. Versailles rappelle plutôt une cour splendide qu'un État puissant, à peu près comme Saint-Pierre de Rome représente bien plutôt la papauté que l'Église. »

« Ce qui manque surtout à l'art moderne, c'est l'ampleur et la simplicité. L'art, comme la vie moderne, multiplie le détail et se rétrécit, s'appauvrit, dans cette richesse mensongère. N'attendez point d'un bavard qu'il touche jamais à l'éloquence. »

« Les efforts les plus persévérants de nos artistes modernes n'arrivent point jusqu'à un art complétement chrétien. Ils se mettent en route pour Jérusalem et s'arrêtent à Alexandrie. »

Ce coup d'œil sur l'art moderne est frappant de justesse. L'art, qui plus encore que la littérature, est l'expression des sociétés, ne saurait échapper à cette universelle inquiétude qui annonce un nouvel ordre de choses, *rerum novus ordo*. Il a perdu les anciennes voies sans avoir encore trouvé celles de l'avenir, et, livré aux angoisses de l'instabilité, il ne fait que des ébauches, il *fredonne* sa pensée, suivant le mot de Fénelon, et il n'en saurait être autrement, car pour suivre jusqu'au bout une œuvre de l'esprit, pour la *finir* dans le grand sens du mot, il faut une croyance, et le monde moderne n'en a point. Et, cependant, il est plus religieux qu'un autre, car sa critique n'est pas celle de l'indifférence, et le doute, qui fait son tourment, fait aussi sa grandeur. Cette situation morale, cette douleur, ont retrempé l'esprit de nos temps et le génie de notre art. Nous lui devons la mélancolie des grands cœurs, les premiers accents du lyrisme dans notre poésie, et cet élément panthéiste qui, après un long divorce, nous a remis en communion avec la nature. Mais, au milieu de notre société inquiète et malheureuse, si quelqu'un se trouve, qui a conservé la foi aux anciens dieux, celui-là fait voir dans ses œuvres une sérénité dont nous sommes tout surpris et dont l'aspect ajoute encore au trouble de nos âmes. Je me figure les vieux prêtres du paganisme détruit, continuant leurs sacrifices au fond du sanctuaire de leurs temples déserts. Rien de plus imposant qu'un pareil contraste. Aussi nous ne pouvons refuser notre admiration à ceux qui montrent la sécurité d'âme que nous n'avons plus, et c'est là ce qui a inspiré à Daniel Stern les lignes suivantes :

« J'entrai l'autre jour à l'église de Saint-Germain-des-Prés. Mes yeux furent attirés par deux compositions empruntées à la Passion du Christ. Je les contemplai longtemps, non sans quelque surprise. Il y avait là un sentiment profond des divines nouveautés de l'Évangile, uni à je ne sais quelle placidité forte qui révélait l'étude de la nature antique. Quand je demandai le nom de l'artiste auquel nous devons les pages harmonieuses de ce christianisme virgilien, ma surprise fit place au respect. J'appris que ce jeune maître, digne d'un temps meilleur, avait su mettre dans sa vie l'accord que je voyais dans ses peintures, et que cette œuvre touchante, qui exhalait comme un parfum de sincérité, c'était la fervente invocation d'une âme chrétienne. »

Nos lecteurs ont compris qu'il s'agit ici des peintures de M. Hippolyte Flandrin, peintures touchantes, en effet, et qui trouveront leur place dans ce recueil. Pour adopter la métaphore de l'écrivain qui parle de ces fresques sur un ton si pénétré, on peut dire que le peintre s'est mis en route pour Jérusalem, en passant par Florence et par Athènes.

Il y a dans le livre de Daniel Stern quelques pensées qui nous frappent d'autant plus qu'elles nous ont rappelé le résultat de nos propres réflexions, par exemple cette observation que nous avait suggérée l'étude des dessins de Raphaël, et qui est ici exprimée avec une fermeté et une concision admirables :

« Il y a l'art serf et l'art libre ; l'artiste subalterne qui s'asservit à la nature, et l'artiste si bien nommé *maître*, qui la possède. Pour l'un, le but suprême est de copier une forme ; pour l'autre, c'est de faire obéir la forme à sa pensée. » Viennent ensuite deux réflexions qui méritent qu'on les signale, parce qu'elles sont brillantes de clarté : « La mémoire est poëte en ce sens qu'elle laisse tomber le détail, pour ne conserver que les grandes masses. Elle fait le travail de l'artiste quand il *idéalise* son modèle, en ne reproduisant que les lignes simples et caractéristiques. De là cette locution proverbiale que les choses *s'embellissent* dans le souvenir. » — « *Idéaliser*, ce n'est point, comme certaines gens le comprennent, *embellir* la nature. Comment l'homme mortel et borné embellirait-il la nature infinie, impérissable ? Idéaliser, c'est choisir dans la reproduction de la forme, entre ce qui est survenu fortuitement, et ce qui était voulu, prémédité dans le dessein providentiel. C'est discerner l'œuvre éternelle de Dieu, de l'œuvre accidentelle de l'homme. »

Qui croirait, à lire cette prose pure, limpide et lumineuse, que Daniel Stern a des tendances aussi germaniques, et qu'une de ses plus grandes admirations est la littérature allemande ? Il y a ici un nouveau contraste. On ne s'attend pas à voir un écrivain de race latine aussi fortement épris du

génie tudesque ; et pourtant il n'y a pas à douter de la sincérité profonde d'un tel sentiment. Le langage de l'auteur est sur ce point d'une vigueur qui touche à l'âpreté : il s'indigne qu'on ne partage pas son enthousiasme. Il nous accuse tous d'une honteuse ignorance, parce que nous n'avons pas appris l'allemand, afin de lire Gœthe dans sa langue et de rompre jusqu'à la moelle le texte immortel de *Faust :*

« Je ne crois pas qu'aucun poëte, aucun philosophe, ait jamais eu une plus belle conception de la nature et de l'homme que ne l'a eue Gœthe. Jamais aucune intelligence n'a tant approché de Dieu. Et l'on accuse un tel génie de n'avoir point aimé! Reproche ingrat autant qu'absurde. La passion a-t-elle trouvé souvent des accents aussi pathétiques que ceux du jeune Werther? L'amour de l'humanité a-t-il inspiré un plus noble langage que celui de Faust mourant? Mais sans nous arrêter à ces œuvres isolées, contemplons, s'il se peut, l'ensemble de cette œuvre immense, qui est pour l'Allemagne comme une patrie idéale, et pour le XIXe siècle la glorification de ses sentiments et de ses idées. Combien l'amour de la vie universelle, sous toutes ses formes, dans tous ses modes, à tous les moments de ses transformations infinies, y éclate, y rayonne! Il n'est pas un doute de l'esprit humain auquel Gœthe n'ait donné une réponse pacifiante, pas un antagonisme dont il n'ait cherché la conciliation, pas une vulgarité qu'il n'ait ennoblie, pas une révolte qu'il n'ait apaisée en lui montrant toujours le bel ordre des choses et le vaste dessein d'une nature bienfaisante, au sein de laquelle il place l'homme comme un agent libre, actif, joyeux et sympathique. On peut dire de Gœthe qu'il a élevé la bonté à la puissance d'une philosophie, et c'est pour cela, sans doute, que vos petites sensibilités d'aventure, ne pouvant le suivre en ces hauteurs, préfèrent l'accuser d'égoïsme. »

« Personne ne connaît Gœthe en France. On juge, je devrais peut-être dire on condamne, sur un roman de jeunesse et sur la moitié d'un drame médiocrement traduit, le plus vaste génie des temps modernes. — Vous voilà bien, diront nos beaux esprits. Ne faudrait-il pas, pour comprendre votre poëte, se donner la peine d'apprendre une langue? Que n'écrivait-il en français? Il n'a que ce qu'il mérite, après tout. *Comment est-on Allemand?* — Si ce n'est ce qu'on dit, c'est du moins ce qu'on pense dans un pays où l'infatuation de l'ignorance atteint des proportions inconnues aux autres peuples. »

Eh bien, n'en déplaise au noble écrivain, cet emportement nous pa-

raît injuste, et nous serions tenté de faire à notre tour une sortie vigoureuse contre cette hautaine prétention de nous imposer un génie qui n'a été, Dieu merci, que trop facilement accepté et vanté parmi nous. Plus heureux que Shakspeare, qui a mis presque deux siècles à triompher de nos prohibitions littéraires, Gœthe a été accueilli en France d'emblée, et admis en libre pratique, sur la foi de quelques écrivains qui disaient connaître à fond l'allemand. Quel est donc l'homme supérieur qui, dans notre littérature, eût été aussi aisément acclamé? Quel est le pays en Europe où l'on voudrait bien, ainsi, admirer sur parole un poëte étranger, un poëte français, surtout? Car il faut bien le dire, de tous ceux qui rangeaient Gœthe parmi les hommes de génie, il n'y en avait pas vingt qui eussent puisé leur conviction dans l'étude du texte original. Les traductions sont venues tard, et certes elles étaient l'œuvre de deux esprits excellents, bien faits pour servir de truchements à une haute intelligence. Gérard de Nerval et Henri Blaze, au dire de Gœthe lui-même, l'ont parfaitement traduit. Et, cependant, qu'est il arrivé? que le premier *Faust* a été fort peu compris, et que le second *Faust* ne l'a pas été du tout. Beaucoup ont fait semblant, il est vrai; mais, avec plus de courage, ils auraient confessé qu'ils n'entendaient rien à ces bruyantes évocations du diable et des sorcières, et de l'enfer et du paradis, à propos d'une petite fille mise à mal, et d'un docteur qui a voulu s'instruire... Juste ciel! si l'un de nos grands confrères eût publié en français la légende de *Faust*, on l'eût accablé de plaisanteries sans fin, on l'eût renvoyé aux spectacles de la foire. Mais du moment qu'il s'agissait d'une œuvre étrangère, notre invincible politesse a fermé la bouche à toute critique. Les personnages de Gœthe ont pris possession de nos théâtres, et le public du boulevard, bien qu'un peu étonné de ces obscures machines, n'en a pas moins applaudi de confiance. Que voulez-vous de plus? A qui la faute si, en lisant Henri Blaze et Gérard de Nerval, nous n'avons pas tous éprouvé l'irrésistible désir d'apprendre l'allemand et de *mâcher le caillou saxon* (comme disait Paul de Saint-Victor, quand nous étions ensemble en Autriche)? Après tout, la plupart d'entre nous ne connaissent Schiller que par des traductions partielles, et celui-là, qui est pourtant bien plus Allemand que Gœthe, il nous a touchés au fond de l'âme. Ses strophes sur l'idéal, ses lettres sur l'esthétique nous ont paru admirables à travers bien des nuages, *lux in tenebris*... Bien avant de savoir l'anglais, nous avions lu avidement Shakspeare dans Letourneur. Et pourquoi donc ces grands hommes ont ils résisté aux trahisons du traducteur? C'est qu'apparemment ils n'étaient pas confinés dans le relatif; c'est qu'ils atteignaient à la beauté absolue, qui ne connaît pas de frontière, et qui est de tous les pays, de tous les

temps. Gœthe a beaucoup écrit sur l'art, et, il y a peu de jours, nous lisions ses pensées, sans y rien trouver de remarquable, dans la version d'un homme compétent. Que Daniel Stern veuille bien prendre la peine de nous traduire les idées esthétiques de ce grand esprit; qu'elle les fasse passer dans cette belle langue française qu'elle manie d'une main si sûre et si fière, et alors nous lui demanderons humblement pardon de notre ignorance, et nous reprendrons un professeur d'allemand.

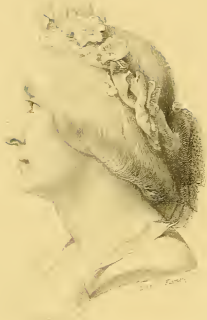
Retournons, comme Faust, à l'antique Hélène. Allons adorer ces beaux dieux qui, depuis deux mille ans, sans entendre nos blasphèmes, nous versent des torrents de lumière. Pour cela, nous n'aurons pas besoin de renier le christianisme. Le monde est assez grand pour contenir Athènes et Jérusalem. L'art n'a-t-il pas été un trait d'union entre le Parthénon et le Vatican, entre Phidias et Raphaël? C'est la pensée que Daniel Stern semble avoir voulu exprimer quand elle a dit: « La critique aujourd'hui dispute très-doctement sur le réel et l'idéal. J'aurais cru que la Vénus de Milo et la Madone à la Chaise avaient, sans tant parler, résolu le problème. » Il a donc été donné à l'art chrétien d'atteindre aussi à l'idéal, et d'y atteindre au sein d'une religion qui ne reconnaissait que la beauté de l'âme. Mais hélas! qu'importe que la Madone de Raphaël et la Vénus antique aient résolu le problème, si les multitudes ne comprennent ni le problème ni la solution? Voilà ce qu'il faut bien se dire, et puisque notre siècle a reçu pour mission de porter les lumières de l'histoire, de la critique et du sentiment, sur les beaux ouvrages des siècles passés, que ceux-là travaillent à initier la foule, qui furent initiés eux-mêmes par l'étude et par l'amour.

Parmi les écrivains qui pourraient accepter cette tâche, il n'en est pas de mieux placé que Daniel Stern. Rien ne lui manque pour la bien remplir, ni les loisirs que donne la fortune, ni les connaissances que multiplient de continuels voyages aux terres classiques et la fréquentation des maîtres, ni la hauteur des vues, ni la puissance d'un style clair, sobre et coloré, le plus propre à répandre les idées et à les graver dans l'esprit de tous. Ces belles questions d'art sont d'ailleurs familières au monde qui l'entoure, et dans ce monde, la simple causerie de chaque jour les soulève et les éclaire. Le portrait de l'écrivain, tel que nous l'offrons ici aux lecteurs, a été dessiné par sa fille, Claire Christine, avec cette délicatesse exquise qui ne s'apprend point, parce que la seule tendresse du cœur peut l'enseigner. Toute la personne est dans cette simple tête, qui est pensante et vivante, en même temps qu'elle se termine comme un buste antique. La vie et l'intelligence semblent ainsi se marier avec la dignité sculpturale. L'artiste, sans s'éloigner de l'imitation la plus intime, pré-

voit une autre effigie, et après avoir accusé l'individualité de son modèle, d'un crayon attentif, souple et discret, il l'idéalise par cette allusion au marbre du statuaire ou au camée du graveur. Pour traduire ce précieux dessin dans sa finesse et dans sa rondeur, M. Léopold Flameng a employé les procédés les plus délicats; il a su marquer les contours sans aucune ligne et uniquement par un système de points qui n'exprime que la fin de chaque forme. C'est ainsi que Roger et Copia ont gravé les compositions de Prudhon; c'est ainsi qu'il convient de graver tous les dessins qui se distinguent par le relief des milieux et qui tournent sur les bords. Des points d'inégale petitesse ont parfaitement rendu les méplats de la joue, les plans particuliers de la bouche et l'attache, très-heureusement sentie, du cou et de l'épaule, tandis que des tailles fines et légères, faisant diversion à cette poussière de points, exprimaient les pétales des liserons dont se compose la couronne de l'écrivain.

L'artiste qui a dessiné ce portrait, nous l'avons dit, est la fille de Daniel Stern, madame de Charnacé. Nous ne croyons pas commettre une indiscrétion en la désignant comme l'auteur de l'excellent travail publié dans la *Gazette*, sur le sculpteur allemand Rauch. Attirés par la haute distinction d'un esprit qui a de l'élévation dans le naturel et de la fermeté dans la grâce, les étrangers les plus illustres, les écrivains les plus éminents se rencontrent chez elle. Nous devons à cette circonstance les portraits de MM. Littré, Pelletan, Émile de Girardin, Nefftzer, portraits qui figurent en ce moment à l'Exposition de Lyon. Ce ne sont que des dessins à la pierre noire, mais l'homme y est parfaitement saisi dans son caractère physique et moral. Ce sont des photographies, mais produites par un objectif qui est dans la pensée.

Étant à Florence il y a quelques années avec deux amis, nous allâmes, par un beau matin de septembre, à San Miniato, seulement pour y jouir de la magnifique vue que l'on embrasse du haut de cette montagne, car déjà nous avions visité la belle église qui la couronne, et qui est si connue par les précieuses petites peintures attribuées à Giotto, par sa crypte, par les faïences de della Robbia et par les fresques de Spinello Aretino. La matinée était fraîche et douce, le soleil était brillant, l'air vif, et c'était un enchantement de voir à ses pieds Florence toute hérissée des chefs-d'œuvre de son architecture, et les rivages boisés de l'Arno, et les collines environnantes, bâties de jolis villages, parmi lesquels on distingue celui de Fiesole, qui a donné son nom au bienheureux Fra Angelico. San Miniato est le point que Michel-Ange fortifia lorsqu'il défendit Florence assiégée par un lieutenant du connétable, et l'on voit encore sur la montagne des boulets de pierre, mais couverts de mousse, et des restes de fortifica-



DANIEL STERN

tions, mais qui sont revêtus de lierre et ne présentent plus qu'une idée de solitude et de pacifiques ruines. Comme nous descendions, nous rencontrâmes Daniel Stern, qui venait promener ses pensées au milieu de tous ces souvenirs. L'entrevue ne fut pas longue. Nous ne voulûmes pas troubler les rêveries d'un promeneur solitaire. Un des nôtres, au surplus, était un jeune humoriste de beaucoup d'esprit, mais un amateur paradoxal toujours prêt à fronder les admirations prévues, et comme qui dirait un casseur d'idées. Sa verve bruyante se serait sans doute mal accordée avec le goût d'une méditation silencieuse. Nous nous séparâmes au bout d'un instant, laissant Daniel Stern à ses pensées... Notre discrétion nous a valu peut-être les plus belles pages de son livre.

CHARLES BLANC.

L'ARCHITECTURE DES CROISADES

EN ORIENT

« Incline la tête, *doux* Sicambre ; adore ce que tu as brûlé, brûle ce que tu as adoré[1] ! » Ces paroles que Grégoire de Tours, dans sa rhétorique barbare, fait adresser par saint Remy à Clovis recevant l'eau du baptême, ne pourrions-nous pas nous les adresser à nous-mêmes, qui avons tout à oublier et plus encore à apprendre? Aujourd'hui, en effet, qu'une critique ingénieuse et patiente s'attaque aux infiniment petits de l'histoire, nous devons regarder comme controuvés une foule de faits qui jusqu'ici semblaient avérés, et tout devient matière à doute, comme si toute l'histoire n'était qu'un grand mensonge. Pour nous en tenir aux origines de cet art qu'on appela gothique (nous ne savons trop pourquoi), que de fables n'a-t-on pas débitées et que d'erreurs n'a-t-on point fait circuler à l'abri d'une illustre autorité!

Pour les uns, l'ogive et le réseau des nervures de la voûte des cathédrales, ainsi que tout dernièrement encore M. E. Viollet le-Duc le rappelait dans la *Gazette des Beaux-Arts,* était un souvenir des forêts de la Germanie. Pour les autres, c'était une conquête des croisades. Ces deux opinions étaient assez difficiles à concilier, car les croisés s'y seraient pris un peu tard pour se souvenir des forêts de leurs ancêtres couchés depuis plus de cinq siècles dans la tombe. D'ailleurs, contre cette

1. « Mitis depone colla, Sicamber : adora quod incendisti, incende quod adorasti. » Gregorius Turonensis, *Histoire des Francs,* liv. II, 31.

Malgré ce texte bien connu du plus ancien de nos historiens, dans combien de livres n'a-t-on pas fait dire à saint Remy le contraire de ce que la tradition lui attribuait moins d'un siècle après le baptême de Clovis? Éclatant exemple de la facilité avec laquelle les erreurs se propagent dans notre pays si spirituel.

opinion l'étude des monuments apportait un fait sans réplique : c'est que les plus anciennes églises, lourdes et trapues, ne possédaient ni nervures sous leurs voûtes, ni réseau dans leurs fenêtres, et que c'étaient les plus récentes, au contraire, qui présentaient cette architecture touffue et branchue, élancée et grêle, dans laquelle on voulait voir l'imitation en pierre des arbres sous lesquels on s'était jadis abrité. On n'avait regardé que les églises de la décadence, les prenant pour celles de l'origine. Cette fantaisie romantique dura peu, mais la méthode expérimentale qui l'avait tuée avait cela de bon qu'elle vécut et qu'elle servit à battre en brèche cette autre opinion qui faisait venir le style gothique ou ogival de l'Orient. On commença par distinguer entre l'ogive et le système qu'elle caractérise, et l'on prouva que l'ogive, simple accident dans la structure des arcs, pouvait fort bien entrer exclusivement dans la composition d'un édifice, sans que celui-ci appartînt en rien au système ogival. Puis, sans s'occuper de l'origine de l'arc aigu que l'on rencontrait un peu partout et à toutes les époques, on se prit à étudier les origines et les développements du système qu'il complète. Ces développements, on les vit en France et on en suivit les transformations successives depuis l'état embryonnaire, pour ainsi dire, jusqu'au plus parfait épanouissement. Celui-ci, on le trouva encore en France, précédant de beaucoup les monuments similaires chez les autres peuples, et l'on put en toute assurance revendiquer pour notre patrie l'honneur d'avoir créé le style qui, au lieu de s'appeler gothique, ce qui est une erreur, ou ogival, ce qui est un non-sens, devrait s'appeler français, ce qui serait une vérité.

Le *Dictionnaire raisonné d'architecture*, que publie M. E. Viollet-le-Duc, est la démonstration de cette idée. Elle est comme la pierre angulaire de l'édifice magnifique que notre éminent collaborateur élève à la gloire des architectes du moyen âge et à la sienne propre.

L'antériorité des grandes églises ogivales françaises sur celles d'Allemagne et d'Angleterre résulta des ingénieux travaux de M. F. de Verneilh. Quant à la prétendue origine orientale, on s'en préoccupa peu, se tenant pour satisfait des déductions logiques fournies par l'étude des monuments de notre sol. Mais voici qu'à la preuve indirecte vient de s'ajouter la preuve directe, dans un livre récent composé par un jeune archéologue qui s'est placé tout d'abord aux premiers rangs.

Dans son ouvrage sur *les Églises de la Terre Sainte*[1], » M. le comte

1. *Les églises de la Terre Sainte*, par le comte Melchior de Vogüé; 1 vol. in-4° de 463 pages, avec 28 planches sur acier, 2 chromolithographies et 23 gravures sur bois dans le texte. — Victor Didron, Paris, 1860.

Melchior de Vogüé arrive, pièces en main, à démontrer ceci : les églises de l'Orient avant l'arrivée des croisés étaient des basiliques constantiniennes ou des constructions byzantines ; les mosquées étaient des appropriations, des modifications ou des copies de ces deux ordres d'édifices ; au séjour des croisés dans la Terre Sainte correspond un style nouveau, semblable à celui qui florissait alors en France et sur les bords du Rhin, et qui n'est autre que le style roman. Seulement, c'est le style roman avec l'arc-ogive déjà employé en Occident, mais, à ce qu'on assure, beaucoup plus répandu en Orient dès cette époque. Forcés, sans doute, d'employer les ouvriers qu'ils avaient sous la main dans le pays, trouvant d'ailleurs en usage l'arc aigu qui était dans leurs tendances et auquel ils avaient reconnu en Europe de certains avantages, les moines de Cluny qui accompagnaient l'armée des croisés adoptèrent cet arc, concurremment avec le plein cintre ou à son exclusion, mais sans lui faire remplir d'autres fonctions que celles assignées à ce dernier.

C'est cette physionomie ogivale qui a trompé presque tous les voyageurs. Rencontrant l'ogive partout en Orient, sans s'inquiéter de l'âge des monuments, sans étudier leur système de construction, ils prirent pour des types ce qui n'était le plus souvent que des imitations et prétendirent trouver en Orient l'origine d'un système qui était tout occidental.

Pour détruire les erreurs accumulées par ses devanciers, M. Melchior de Vogüé s'appuie sur trois ordres de faits différents : l'analyse des monuments eux-mêmes ; l'histoire ; les descriptions des voyageurs des différents siècles.

L'analyse des monuments lui a donné les formes et leurs modifications successives. L'histoire, que les croisades divisent en phases si distinctes, lui a fourni les dates de ces modifications. Les descriptions des voyageurs qui visitèrent successivement Jérusalem depuis le IIIe siècle, lui ont dit ce qui existait avant l'arrivée des croisés, et ce qu'ils laissèrent à leur départ. De ces trois sources différentes d'information est né le courant clair et limpide d'une analyse attachante qui conduit le lecteur, sans arrêts et sans détours, à la certitude sur tous les points auxquels il touche.

En Europe, où les mêmes populations se succèdent, attachées à la même croyance, transformant l'art par un travail latent que rien ne désigne à l'attention du chroniqueur, de l'annaliste ou du voyageur, les éléments de certitude sont rares ou obscurs, et c'est avec de lointains jalons que l'on arrive à dresser le plan de l'histoire de l'architecture.

Mais en Terre Sainte, il en est tout autrement. On sait à quelle époque arrivent les croisés, à quelle époque ils se retirent, quand ils reviennent

et quand ils sont définitivement chassés. On sait qui règne, du Coran ou de l'Évangile.

Puis les pèlerins qu'attirait le désir de visiter les saints lieux, après s'être agenouillés dans les sanctuaires élevés aux places que la tradition désignait comme le théâtre des grands mystères de la Rédemption, racontent en détail ce qu'ils ont vu au prix de tant de fatigues et souvent de tant de périls. Voyageurs revenant de lointains pays, s'adressant à des populations dont Jérusalem était la grande préoccupation, ils n'ont garde d'omettre le moindre détail de ce qui les a intéressés eux-mêmes, et ils parlent de constructions souvent infimes, tandis que personne ne songe à s'occuper des monuments magnifiques qui s'élèvent sur le sol que l'on est accoutumé à fouler tous les jours.

Lorsque les croisés prirent Jérusalem, en l'année 1099, ils ne trouvèrent debout que ces édifices chrétiens : à Bethléem, l'église de la Nativité construite par Constantin; à Jérusalem, le couvent latin de Sainte-Marie et l'église de la Résurrection; puis la mosquée de El-Aksa, appropriation et augmentation de l'ancienne basilique construite par Justinien, et la mosquée d'Omar, bâtie à la fin du VIIe siècle.

Pour bien comprendre quelle put être l'influence de cette architecture sur le goût des croisés, il est nécessaire de la faire connaître d'après les excellentes descriptions de M. Melchior de Vogüé, aidées de nombreuses planches d'où l'exactitude et la précision n'excluent ni la couleur ni le pittoresque.

L'église de la Nativité, de Bethléem, bâtie fort probablement par sainte Hélène, de l'année 327 à l'année 333[1], mais assurément antérieure aux VIIe et VIIIe siècles, d'après les descriptions des voyageurs de ces époques, résista à l'invasion persane conduite par Chosroès II en 614, et était encore livrée au culte chrétien, lorsque les croisés s'en emparèrent en 1099, avant de mettre le siége devant Jérusalem. En 1169 elle fut décorée de mosaïques sur ses murs par la libéralité de Manuel Comnène[2].

Ces mosaïques sont évidemment byzantines par les sujets, le dessin et l'ornementation, comme le prouve le fragment mis en tête de ces lignes; mais elles sont latines par les inscriptions. Elles subsistent en partie aujourd'hui dans l'église délabrée où les Franciscains s'établirent au commencement du XIIIe siècle, quelques années après la prise de Jérusalem par Saladin, en 1187.

C'est une basilique latine comme toutes les églises constantiniennes,

1. *Les Églises de la Terre Sainte*, pages 47, 57, 60.
2. *Les Églises de la Terre Sainte*, page 63 et passim, et planches III, IV et V.

divisée en cinq nefs par quatre rangs de colonnes corinthiennes, terminée par une abside semi-circulaire, à l'extrémité de la nef centrale, et par des absides semblables, à l'extrémité des transepts. Ces absides seules sont voûtées, tandis que tout le reste est recouvert de charpentes, même à l'intersection de la nef et des transepts. Enfin un atrium entouré de portiques précède l'église.

CHAPITEAU DE L'ÉGLISE DE LA NATIVITÉ. — IVe SIÈCLE.

Là il n'y avait rien, comme plan et comme détails, que les Occidentaux ne connussent et n'eussent pratiqué. Quant à l'ornementation byzantine, ce qu'on en imitait dans les églises latines de l'Italie, de l'Allemagne ou de la France, y était parvenu, apporté par un autre courant que celui des croisades, puisque les croisades sont postérieures[1].

L'église Sainte-Marie latine fut construite, entre les années 1014 et 1023, par les trafiquants amalfitains, qui faisaient un commerce considérable de produits occidentaux en Égypte et en Syrie, et qui durent cette faveur à l'avantage que tirait le pays de leurs importations. Il ne reste plus rien de cette église d'où est sorti l'ordre des Hospitaliers de Jérusalem, mais le fait de sa fondation et les motifs qui la firent permettre par les sultans d'Égypte montrent l'importance des relations de l'Occident et de l'Orient, et que si les produits de l'Asie étaient portés en Europe, ceux de l'Europe, par un naturel échange, pénétraient en Asie.

La mosquée El-Aksa qui s'élève sur le plateau du temple de Salomon, construite par Justinien, puis augmentée par les Arabes, était dans le

1. Nous avons essayé d'indiquer cette action incessante de Byzance sur les arts de l'Occident dès l'époque de Justinien, dans nos études sur les «Mosaïques», publiées dans le tome Ier de la *Gazette des Beaux-Arts*.

principe une basilique à trois nefs, comme celle de Bethléem, avec une coupole sur pendentifs, à l'intersection de la nef centrale et des transepts, et une charpente sur le reste de la construction, les absides exceptées sans aucun doute.

La mosquée qui porte le nom d'Omar, et qui fut commencée en l'année 688, et achevée en trois ans par Abd-el-Melik, est un édifice à l'imitation des constructions byzantines de Justinien à Constantinople et à Ravenne. Tous les détails en sont antiques, plus antiques même qu'à Sainte-Sophie et à Saint-Vital. Dans ces deux églises, les chapiteaux des colonnes sont de forme bizarre[1] : des espèces de pyramides tronquées surmontées d'une partie cubique, ciselées, pour ainsi dire, sur toute leur surface d'une infinité de feuilles d'acanthe qui ne s'en détachent point, comme elles font dans l'ordre corinthien antique ou dans ses imitations. Un abaque considérable surmonte ces chapiteaux et porte une architrave ornée d'oves, de palmettes et de rangs de perles, comme dans les temples grecs ou romains[2]. Enfin des arcs en plein cintre s'arrondissent au-dessus de cette architrave et laissent un vide dans chaque entre-colonnement, disposition bizarre sans précédent comme sans imitation. L'ornementation des deux rangées de piliers qui, alternant avec les arcades, divisent en trois parties l'enceinte de la mosquée d'Omar, appelée « le Temple » par les croisés, est également antique, et il est impossible de prétendre que ce monument ait exercé aucune influence sur l'art que l'on dit avoir été importé chez nous à la suite des croisades.

A partir des croisades, précisément, il n'y a rien de byzantin dans l'ornementation. Des volutes vigoureuses, ornées de feuillages, se détachent des chapiteaux, et ces feuillages sont tous empruntés à la Flore occidentale, ce qui serait un fait au moins étrange, si cette ornementation venait d'Orient. Les abaques ne sont plus qu'une petite tablette surmontant la corbeille du chapiteau. Enfin, le système de voûtage de ces églises s'éloigne absolument, et des charpentes apparentes des basiliques latines, et des coupoles qui caractérisent les églises byzantines.

C'est avec des coupoles sur pendentifs que sont couvertes les nefs des églises qui sont des imitations plus ou moins lointaines du dôme construit par Justinien. Et quand la coupole n'est pas exclusivement employée, comme à Saint-Marc de Venise, comme à Saint-Front de Périgueux, qui

1. *Alt-christliche Baudenkmæle von Constantinopel,* ouvrage sur les églises byzantines, publié par ordre du roi de Prusse. Planches.

Monuments anciens et modernes, par J. Gailhabaud. — F. Didot, Paris, 1850, t. II. Planches sur Saint-Vital de Ravenne.

2. *Les Églises de Jérusalem,* page 278 et passim. Pl. XX.

en est une imitation pied pour pied[1]; c'est la voûte en berceau qui la remplace ou se combine avec elle. Ainsi sont construites l'église de Théotocos, de Constantinople, que l'on dit être du XIe siècle, et le Catholicon, cathédrale d'Athènes[2], et une quantité d'autres églises des mêmes villes.

Pour soutenir ce lourd système de voûtage, que rien ne contre-boute à l'extérieur et n'empêche de s'écrouler, il fallait des supports massifs. Comme, de plus, les jours sont rares et étroits, la surface des pleins l'emporte de beaucoup sur celle des vides. Il en est de même, quoique à un moindre degré, dans les basiliques : d'où la nécessité de couvrir les murs d'une décoration. Celle-ci consiste en placages de marbre dans les soubassements; en peintures et en mosaïques dans les parties élevées. Dans les églises édifiées en Occident antérieurement aux croisades, même système et même décoration, à la richesse des matériaux près. Mais, après les croisades, le rapport de la surface des pleins à celle des vides s'établit en sens contraire : ce sont les membres de l'architecture elle-même et le vitrail qui composent l'ornement avec la statuaire, laquelle est exclue de la décoration byzantine depuis le triomphe des iconoclastes. De sorte que tout diffère dans les deux arts, juste au moment où l'on prétend que l'un imite l'autre.

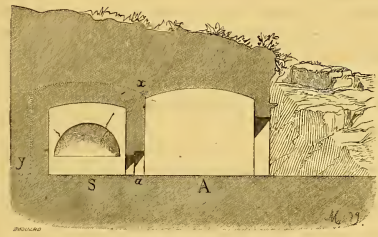
Lorsque, enfin, les croisés entrèrent à Jérusalem en 1099, il y existait encore une dernière église; c'était celle de l'Ascension, qu'ils agrandirent et modifièrent de façon à en former ce qu'on appelle aujourd'hui l'église du Saint-Sépulcre. L'histoire de toutes les églises qui se sont succédé sur le tombeau du Christ, de tous les débris qu'elles ont laissés, de toutes les additions qu'elles ont reçues et de toutes les métamorphoses qu'on leur a fait subir, a été éclaircie et racontée par M. le comte M. de Vogüé avec tant de patience, tant d'ingéniosité et d'une façon si attachante, que c'est là comme le point culminant du livre, celui où l'on peut le mieux comparer ce qui, dans les églises élevées sous la domination chrétienne, pour ne pas dire française, appartient à l'Orient, et ce qui appartient à l'Occident.

Une tradition qui s'est transmise sans interruption depuis Constantin, c'est-à-dire depuis le IVe siècle, a assigné pour théâtre aux derniers actes de la Passion une étroite surface de terrain que sainte Hélène enclava et couvrit d'un même édifice. Hadrien, pour le profaner, y avait élevé un

1. Félix de Verneilh, *l'Architecture byzantine en France*, 1 vol. in-4° de 316 pages, avec 14 planches gravées sur acier. — Victor Didron, Paris, 1851.

2. Albert Lenoir, *Architecture monastique*, t. I; dans les *Documents inédits sur l'histoire de France*. — Le même, dans le tome II de *Les Monuments anciens et modernes*, par M. J. Gailhabaud, déjà cités.

temple à Vénus, et c'est là que la chrétienté révère aujourd'hui le lieu où le Christ fut dépouillé de ses vêtements, celui où il fut attaché à la colonne et flagellé ; l'endroit où couvert d'opprobre il fut montré au peuple ; le roc sur lequel fut dressé le gibet d'où devait descendre la rédemption du monde ; la pierre qui reçut le corps du divin supplicié lorsqu'on l'oignit d'aromates ; le sépulcre où, pendant trois jours, il fut enseveli ; le lieu enfin où il apparut ressuscité à Marie-Madeleine, au matin du troisième jour ; puis la citerne où la mère de Constantin trouva la croix cachée sous les décombres.



LE SAINT-SÉPULCRE. — ÉTAT ANCIEN.

Nota. C'est suivant la ligne ponctuée *x y* que le rocher a été enlevé autour du Saint Sépulcre.

La chambre sépulcrale fut isolée du rocher où elle avait été creusée[1], et, revêtue de marbres à l'extérieur, elle servit de centre à une abside semi-circulaire, bâtie sur le sol aplani. En avant de ce sanctuaire, précédé d'un transept, s'alignaient quatre rangées de colonnes et de piliers formant une basilique à cinq nefs. Les constructions s'allongeaient encore à l'orient, de manière à former un atrium entouré d'arcatures et précédé d'un rang de colonnes formant propylées. Les flancs et le sommet

1. « La vignette ci-dessus représente le Saint Sepulcre dans son état primitif : A, le vestibule, S, la chambre sépulcrale ; on voit au fond, creusé dans la partie nord du rocher, la banquette funéraire sur laquelle fut déposé le corps de Jésus : une petite porte basse établissait la communication entre les deux salles. Dans la feuillure *a* venait se loger la pierre destinée à fermer l'entrée du tombeau. » — « Toutes les anciennes sépultures juives étaient disposées de la même manière ; elles se composaient d'un nombre plus ou moins grand de salles creusées dans le flanc d'une colline, donnant par une petite porte basse et soigneusement formée dans un vestibule à large entrée. Dans les parois des salles intérieures étaient pratiquées les niches destinées à recevoir les corps. » —

du Golgotha avaient été taillés, comme le sépulcre, pour être enclavés dans les constructions du bas côté sud de la basilique où ils s'élevaient au-dessus du pavé.

Cette basilique, M. de Vogüé l'a restituée avec un rare bonheur et de grandes présomptions de certitude, à l'aide de quelques fragments dispersés dans les constructions qui composent aujourd'hui les bâtiments du Saint-Sépulcre. Elle fut détruite en 614 par Chosroès II. Mais, immédiatement après le départ des Perses, un moine du nom de Modeste obtient de rebâtir quatre oratoires à la place de l'église renversée : sur le Saint-Sépulcre, sur le Golgotha, sur la citerne où fut trouvée la croix, et sur la pierre de l'Onction. Arculfe, en 680, a laissé une description minutieuse et un plan, grossier il est vrai, de ces oratoires dont le plus considérable était la rotonde du Saint-Sépulcre. Elle surmontait les substructions du chevet de la basilique constantinienne. En 1010, ces édifices furent démolis par l'ordre du kalife Hakem, puis reconstruits avec de moindres dimensions, mais sur le même plan, par l'empereur de Constantinople, Constantin Monomaque, en 1048.

Ce sont ces oratoires du XIe siècle que trouvèrent les croisés, quand ils s'emparèrent de Jérusalem, et qu'ils démolirent, les trouvant trop petits. Quant à la rotonde, ils la conservèrent en partie et l'augmentèrent, à dater de 1130, de constructions nouvelles qui subsistèrent sans modifications jusqu'en l'année 1808, où, à la suite d'un incendie, les maçons grecs les défigurèrent affreusement.

Ainsi, des œuvres des deux époques existent là, juxtaposées, qui fournissent à l'archéologue des éléments de comparaison. M. de Vogüé les a analysés avec une sagacité que nous avons déjà trouvé l'occasion de louer, et nous ne saurions mieux faire que de transcrire le passage où il raconte les impressions qu'il a ressenties dans l'église du Saint-Sépulcre :

« Par Guillaume de Tyr nous savons que les Latins entreprirent de réunir sous un même toit les différents sanctuaires, et qu'ils y parvinrent

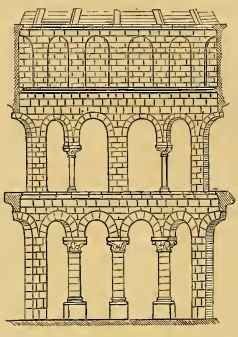
« On remarquera avec quelle rigoureuse exactitude ce dessin commente le récit de l'Évangile : *Et dicebant (mulieres) ad invicem : quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti?—Et respicientes viderunt revolutum lapidem...—Et introeuntes in monumentum viderunt juvenem...* Marcus, XVI, 3, 4, 5.—*Et quum se inclinasset (discipulus) vidit posita linteamina, non tamen introivit. Maria autem stabat ad monumentum foris... Inclinavit se, et prospexit in monumentum : Et vidit duos angelos in albis, sedentes unum ad caput, et unum ad pedes, ubi positum fuerat corpus Jesu.* Johannes, XX, 5, 11-12. Une fois la pierre enlevée, saint Jean et Marie-Madeleine s'inclinent pour regarder du dehors, par l'ouverture de la porte basse, dans l'intérieur du monument. » *Les églises de la Terre Sainte,* pages 125 et 126.

en ajoutant à l'église primitive un vaste et solide édifice qui engloba toutes les chapelles antérieures. J'ai déjà dit qu'en l'absence de ce précieux document il était difficile de se méprendre sur l'œuvre des croisés, à cause du caractère original qui la distingue de l'œuvre byzantine. C'est qu'en effet les constructeurs romans ont imprimé à leur ouvrage un cachet particulier : le plan qu'ils ont adopté est celui de toutes les grandes églises de France à la même époque ; sur ce plan, ils ont élevé des piliers élancés, flanqués de colonnettes légères, couronnés d'arcs brisés, d'arcs-doubleaux dont les modèles venaient des bords de la Seine, de la Loire et du Rhin ; et si, pour compléter cette œuvre, produit d'un sol étranger, ils ont employé une ornementation où se retrouve l'action des influences indigènes, ils n'en ont pas moins, dans certains bas-reliefs, dans certains chapiteaux historiés, *taillé des ymaiges* inconnues à l'Orient chrétien. Beaucoup d'autres églises éparses soit à Jérusalem, soit dans toute la Palestine, ont été construites par les croisés et se reconnaissent à leur physionomie ; mais aucune de celles que j'ai vues (et je les ai vues presque toutes) ne possède autant que l'église du Saint-Sépulcre le caractère de son origine occidentale. Il me saisit à la première vue, lorsque je pénétrai sous ses voûtes vénérables. Je venais de parcourir l'empire ottoman, j'avais visité les églises byzantines de la Grèce, du mont Athos et de Constantinople, les mosquées de Damas et du Caire ; depuis longtemps je ne rencontrais sur ma route que des édifices de forme orientale : le contraste fut aussi subit que complet. Je retrouvais avec bonheur au terme désiré du pèlerinage ces formes connues qui me rappelaient la patrie, et qui mêlaient aux glorieux souvenirs qu'elles évoquent les douces pensées du clocher domestique. On salue avec respect et recueillement ces débris de la conquête franque, seul monument de ses triomphes, de ses institutions, témoins palpables de tant de glorieux efforts, de tant de luttes héroïques, et qui disent encore à notre génération l'enthousiasme religieux et guerrier, la foi ardente, les succès brillants, les glorieux revers, les récits merveilleux de cette époque sans pareille dans l'histoire[1]. »

Si les détails de la rotonde que les croisés respectèrent sont aujourd'hui ensevelis sous les blocages et les enduits que leur infligèrent les Grecs en 1808, il en existe d'anciennes vues qui peuvent suppléer aux éléments aujourd'hui perdus. C'est, en dedans du mur plein de l'abside de Constantin, une enceinte circulaire de colonnes et de piliers portant des arcs en plein cintre, surmontée d'un second ordre de piliers et de

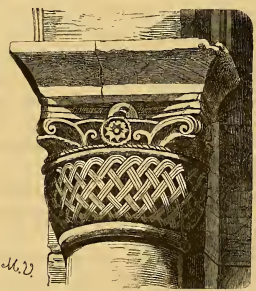
1. *Les Églises de la Terre Sainte*, pages 173 et 174.

colonnes qui supportent un second rang d'arcs également en plein cintre destiné à éclairer une galerie supérieure. Au-dessus règne une galerie aveugle dont les arcs sont de même forme.



ROTONDE DU SAINT-SÉPULCRE. — CONSTRUCTION BYZANTINE. — XIe SIÈCLE.

Une charpente conique est jetée au-dessus et laisse au centre une ouverture béante sous le ciel.

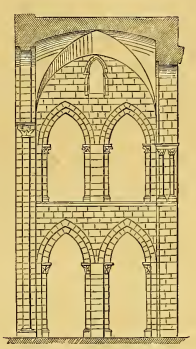


ÉGLISE DU SAINT-SÉPULCRE. — CHAPITEAU BYZANTIN. — XIe SIÈCLE.

Le chapiteau ci-joint, qui appartient, comme la rotonde, à la construc-

tion du XIe siècle, peut donner un spécimen de ce qu'était l'ornementation sculptée de cet édifice.

Les croisés y ont ajouté vers l'orient des transepts, une travée et un sanctuaire entouré d'un bas côté d'où rayonnent trois chapelles. Un clocher fut élevé sur le côté, près des portes qui furent percées à l'extrémité du transept sud.



TRAVÉE DE L'ÉGLISE DU SAINT-SÉPULCRE. — CONSTRUCTION LATINE. XIIe SIÈCLE.

Or, les piliers de la croisée (intersection de la nef et des transepts) sont flanqués de hautes colonnes engagées sur leurs faces. Les arcs des bas côtés ou des galeries supérieures retombent sur des colonnes ou isolées ou engagées : ces arcs sont brisés, extradossés et formés, quand besoin est, de plusieurs rangs de claveaux ; les voûtes sont d'arête, mais sans nervures, quoique avec des arcs-doubleaux qui les séparent en travées. Enfin les chapiteaux portent des galons, des figures, tous les éléments que nous retrouvons en Europe dans les églises antérieures. Bien plus, les linteaux des portes, placages apportés peut-être d'Occident, sont sculptés : l'un, d'hommes et d'animaux réels ou fantastiques, embarrassés dans un inextricable croisement de rinceaux ; l'autre, de trois scènes de la vie du Christ, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem et la Cène. Le linteau chargé d'ornements est absolument dans le goût des belles

colonnes de Saint-Denis et de Chartres, et nullement dans les habitudes byzantines. Il rappelle encore les lettres ornées des manuscrits occidentaux du XIe au XIIe siècle.

ÉGLISE DU SAINT-SÉPULCRE. — ORNEMENT BYZANTIN. — XIIe SIÈCLE.

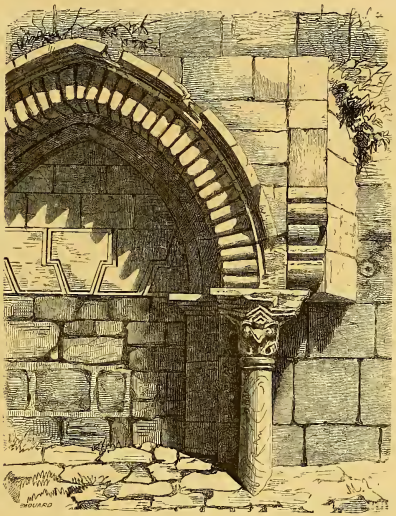
Quant aux bas-reliefs, ils sont évidemment occidentaux et semblables à ceux que nous connaissons en France [1].

Mais si, dans les armées enrôlées en Europe pour faire la conquête de la Terre Sainte, il devait se trouver des gens de tout état, comme dans notre armée française d'aujourd'hui, il est peu probable qu'il s'y soit trouvé assez d'ouvriers maçons et sculpteurs pour entreprendre les travaux que firent exécuter les croisés. Force fut de recourir à ceux du pays, et l'emploi presque exclusif de l'arc brisé, qui n'était point encore d'un usage général en Occident, aussi bien que la façon dont cet arc est construit, prouvent qu'il en fut ainsi. Cet arc était, pour ainsi dire, dans la tendance des architectes latins; car, exerçant une moindre poussée sur ses supports, il leur était d'un grand secours pour les problèmes que leur suscitait la construction des voûtes. Le trouvant en Orient, ils l'adoptèrent, mais construit différemment.

Non-seulement les claveaux se relevèrent souvent en bossages, comme à la porte orientale de l'église du Saint-Sépulcre, qui date de l'année 1154, mais toujours, en Orient, c'est un voussoir unique qu'on voit

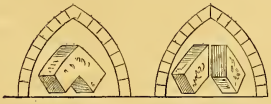
1. *Les Églises de la Terre Sainte*, pl. XII. Voir surtout les photographies de M. Saltzman, que l'on ne peut accuser d'avoir interprété et modifié les sculptures.

à la clef. Il forme la pointe de l'ogive, et sa douelle (face courbe) appartient aux deux arcs suivant lesquels la voûte est tracée.



PORTE ORIENTALE DE L'ÉGLISE DE SAINT-SÉPULCRE. — XIIe SIÈCLE.

En Occident, il n'en est jamais ainsi. Un joint vertical occupe toujours



OGIVE ORIENTALE AVEC CLEF. OGIVE OCCIDENTAL SANS CLEF.

le sommet de l'arc, et sépare les voussoirs d'un demi-arc de ceux du demi-arc opposé. A proprement parler, il n'y a point de clef.

Ce détail prouve que l'influence des croisades fut, pour ainsi dire, nulle sur l'application de l'ogive en France, où celle-ci est un système et non un accident de construction. Ce système, lentement développé sur notre sol, a depuis longtemps été indiqué par M. Viollet-le-Duc dans les *Annales archéologiques*[1], puis expliqué avec détail dans son *Dictionnaire d'architecture*[2].

Il consiste à diviser la voûte en un certain nombre de parties ou travées par des points d'appui symétriquement placés; à construire sur ces points d'appui des arcs saillants appelés nervures; à faire reposer le voûtage sur ces arcs, puis à contre-bouter solidement les points d'appui, par des contre-forts, qui rejettent en dehors de l'édifice toutes les résistances au renversement. Quatre piles armées de contre-forts, et les six nervures qui les réunissent, voilà les éléments essentiels de toute construction gothique voûtée. Si les piles se trouvent dans l'intérieur même de l'édifice, comme dans les églises à trois nefs, le contre-fort est rejeté au delà des bas côtés, contre le mur extérieur, et un demi-arc partant du sommet de la pile, jeté par-dessus les bas côtés, reporte la poussée sur ce contre-fort et permet de donner à la pile intérieure les moindres dimensions possibles. Tout le reste n'est que remplissage, pour ainsi dire.

Là est toute l'économie du système ogival, et cette chose si simple en apparence demanda aux constructeurs des XIe et XIIe siècles de nombreux essais et de longs tâtonnements dont témoignent bon nombre d'églises.

Rien de pareil en Orient. Si dans les mosquées antérieures aux croisades, comme on prétend qu'est celle d'Ebn-Touloun au Caire (de 870 à 876), on voit des ogives, en fait de voûtes, on ne rencontre guère que des coupoles, et partout ailleurs sont des plafonds ou des charpentes. Lorsque les Arabes sortirent de la tente pour répandre l'islam, ils n'étaient certes point constructeurs; ils durent emprunter aux pays qu'ils conquirent les ouvriers dont ils avaient besoin pour élever leurs édifices, et ils durent se contenter de ce que ceux-ci savaient faire : des basiliques à charpentes ou des coupoles, rarement, et peut-être jamais, des voûtes d'arête.

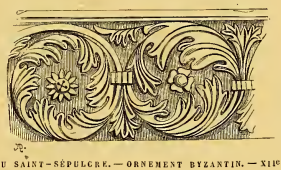
Quant à l'ornementation, ils durent également recourir aux mêmes ouvriers, et nous trouvons dans celle des églises bâties par les croisés

1. *Annales archéologiques*, tomes I et II.

2. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du* XIe *au* XVIIe *siècle*, article «Architecture religieuse », tome Ier, pages 166 et passim.

comme une tradition de l'art judaïque, qui se transmit d'abord aux Romains, puis aux Byzantins, de ceux-ci aux Arabes, et des Arabes aux Latins d'Orient.

Consultons, en effet, le sarcophage vrai ou prétendu d'un roi de Juda rapporté par M. de Saulcy au Musée du Louvre. Que l'on en examine les dessins dans les planches consacrées par le même auteur à l'art judaïque[1], ainsi que ceux de l'entrée du tombeau des juges et les fragments de la Porte Dorée[2]. Dans ces différentes sculptures, dont les premières sont attribuées à l'art juif, à cause de la présence de certains ustensiles et de certains fruits qu'on ne retrouve point ailleurs, dont les dernières sont contemporaines de la domination romaine en Judée, on reconnaît une parenté évidente avec les ciselures des chapiteaux de Sainte-Sophie et avec celles des archivoltes des arcs qui surmontent les portes du Saint-Sépulcre, dont nous donnons ici un fragment.



ÉGLISE DU SAINT-SÉPULCRE. — ORNEMENT BYZANTIN. — XIIe SIÈCLE.

C'est la même feuille d'acanthe abondante et couvrant tout le champ qu'elle doit décorer, sèchement découpée et creusée en biseau dans son intérieur. A voir les sculptures de la Porte Dorée, on se croirait en présence de détails appartenant à des monuments romans du midi de la France, comme Saint-Trophime d'Arles. Il y a loin de cet art, déjà introduit en France depuis longtemps, à celui qui se développa à la suite des croisades et qui emprunta, nous l'avons déjà dit, tous ses éléments, vigoureusement et largement sculptés, aux plantes occidentales.

Il est un autre détail que les constructeurs latins de Jérusalem ont emprunté des habitudes de l'Orient, mais qu'ils n'ont point importé en

1. *Voyage autour de la mer Morte*, par M. F. de Saulcy. 2 vol. in-8° et un atlas in-4° de 60 planches. — Gide et Baudry, Paris, 1853.

2. *Voyage autour de la mer Morte*, planches 31, 32, 34. Voir aussi les photographies de M. Saltzman et les belles gravures sur bois dessinées d'après elles par M. E. Viollet-le-Duc pour le *Sixième Entretien sur l'architecture*.

Occident : ce sont les dômes et les terrasses. Lorsque les musulmans brûlaient les charpentes des basiliques encore debout à la fin du XIe siècle, pour que les croisés ne s'en fissent point des machines de guerre, c'était un indice que les grands bois étaient rares. Aussi, sur ce sol dénudé, il n'y a point de charpentes qui recouvrent les voûtes. Des terrasses et des dômes, voilà quelles sont les couvertures que les croisés furent obligés de mettre, mais en Orient seulement, sur leurs églises. Celles-ci ont, à l'extérieur, une physionomie toute différente de celle qu'on leur voit à l'intérieur. En dedans, ce sont des églises françaises; en dehors, ce sont des mosquées arabes assez semblables à cet édicule qui recouvrait jadis le rocher du Saint-Sépulcre.

ÉTAT DU SAINT-SÉPULCRE AU XVIe SIÈCLE.

Ce n'est donc point d'Orient, encore une fois, que viennent les frontons aigus, les combles élevés, les balustrades qui les entourent, et les pinacles qui surmontent les contre-forts.

S'ils n'ont rien importé chez eux de ces détails qui y sont nés des nécessités de la construction, les Latins ont importé en Orient le clocher du Saint-Sépulcre, exemple unique pour lequel ils ne trouvaient point de modèle, et que ne rappellent en rien les minarets. Ce clocher, découronné aujourd'hui, mais connu tout entier par les gravures, relativement exactes, du *Voyage de Breydenbach*, imprimé en 1483, rappelle assez bien ceux des bords du Rhin, qui sont d'une époque antérieure.

« Si quelque détail du clocher que les croisés élevèrent à Jérusalem, dit M. de Vogüé, semble empreint d'une certaine physionomie byzantine, cela tient à leurs habitudes mêmes, aux tendances qui ont donné un caractère semi-oriental aux clochers de la Sicile et des bords du Rhin. C'est

l'effet d'une influence byzantine venant de l'Occident et non de l'Orient, ou plutôt venant primitivement de la Grèce, en passant par la France et l'Allemagne. »

Maintenant nous devons reconnaître que toutes les églises latines bâties pendant les croisades semblent avoir, grâce à l'ogive, une physionomie bien plus moderne que les monuments de l'époque correspondante élevés en France, et qu'on serait tenté de les rajeunir. Mais il y a des dates inflexibles et des descriptions faites à des époques non moins certaines qui assignent rigoureusement leur âge à ces monuments.

Sans nous appesantir sur la date des différentes parties du Saint-Sépulcre, on peut dire qu'il fut construit au milieu du XIIe siècle, et qu'avant le départ des croisés il était tel que nous le voyons aujourd'hui, comme en font foi les descriptions écrites pendant la domination latine, et surtout celle de Jean de Wirtzburg, antérieure à l'année 1187, où Saladin s'empara de Jérusalem.

D'autres églises, construites à Jérusalem et dans la Terre Sainte, ont cette même physionomie qui les ferait croire, en France, de la fin du XIIe siècle. Telles sont les églises de Sainte-Anne, de Sainte-Madeleine, de Sainte-Marie-la-Grande à Jérusalem. Cette dernière, élevée par les Hospitaliers, est tellement occidentale par l'ornementation, que l'on retrouve, sculptés sur l'archivolte de sa porte en plein cintre, les symboles ordinaires en France des douze mois de l'année, désignés par leurs noms écrits en belles onciales. La corniche à modillons se retrouve dans tous nos monuments romans, ainsi que les billettes de l'archivolte des fenêtres.

Les ruines de l'église de Sébaste, bâtie sur le lieu de la sépulture de saint Jean, offrent encore davantage le caractère occidental, et montrent que ses voûtes étaient établies sur nervures : progrès immense sur les églises de Jérusalem.

Les villes du littoral que les croisés possédèrent jusqu'assez avant dans le XIIIe siècle, comme Acre, Lydda, Bérouth et Byblos, possèdent des églises appartenant au même type que celles dont nous avons précédemment parlé. Celles de Byblos et de Bérouth, bâties probablement dès l'arrivée des croisés, semblent copiées des églises romanes que les moines de Cluny ou de Vézelay avaient souvent sous les yeux. Elles sont à trois nefs, et, comme aux églises d'Autun et de Beaune, la nef centrale est recouverte par un berceau continu, tandis que les bas côtés sont voûtés en arc de cloître.

De telle sorte que l'art de la construction se modifie et se perfectionne en Orient comme il s'est perfectionné en Occident, suivant les mêmes errements, et qu'après les voûtes en berceau, comme aux églises que

nous venons de nommer, viennent les arcs de cloître, comme à la nef de Vézelay, puis les voûtes sur nervures, comme au nartex de la même église.

Si, comme souverains, les Latins furent obligés de quitter la Terre Sainte à la fin du XIIe siècle, comme chrétiens ils ne cessèrent jamais de posséder certains sanctuaires ; ce qui prouve soit une grande tolérance, soit une grande avidité de la part des possesseurs des saints lieux, mais ce qui témoigne, en tous cas, contre le fanatisme exclusif que l'on prête aux disciples de Mahomet. Ainsi les Franciscains, en 1342, bâtirent à Jérusalem même, sur l'emplacement du cénacle, une église qui, par ses détails, rappelle le XIVe siècle français.

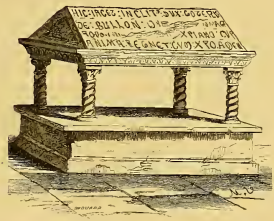
Maintenant va-t-on se prévaloir de cette tolérance accordée aux chrétiens, moyennant finance, de posséder, sous la domination musulmane, certains sanctuaires dans la Terre Sainte, pour prétendre que ces constructions sont postérieures à l'époque que M. le comte M. de Vogüé leur assigne avec tant de raison, à ce qu'il nous semble? Nous ne combattrons cette thèse que juste ce qu'il faudra pour ne pas nous lancer sur le terrain inconnu des probabilités. Plus, en effet, on avancera vers le XIIIe siècle, la date des constructions faites par des Latins dans l'Orient, plus on atténuera l'action de l'Orient sur l'art occidental à partir des croisades. Puis il y a une autre raison qui nous fait adopter les dates que M. de Vogüé a fixées à tous ces monuments ; leur aspect dût-il nous engager à vieillir un peu certaines églises françaises et à attribuer au XIIe siècle ce que nous donnons au XIIIe par respect pour la forme ogivale. C'est que les Latins ont possédé Chypre et Rhodes, la première depuis 1191 jusqu'en 1571, la seconde depuis 1310 jusqu'en 1522, et que dans l'une il n'y a aucun monument qui soit d'un style antérieur au XIIIe siècle, et antérieur au XIVe dans l'autre. L'architecture s'était transformée en France, et les peuples que la France menait aux croisades importaient dans les pays d'Orient où ils s'établissaient, l'architecture qui florissait dans leur patrie au moment de la conquête. Transportant pour ainsi dire avec eux les églises qui étaient au moment du départ l'expression de leurs croyances, il leur semblait transporter leur patrie aux pays lointains où ils accouraient pour retremper leur foi.

Ainsi, en admettant que les Latins aient trouvé l'ogive usitée en Orient, la seule influence qu'aient eue les croisades a été, peut-être, de la faire adopter plus rapidement en France, où elle était déjà systématiquement employée. Là se borne l'action qu'elles exercèrent, car l'ogive occidentale diffère essentiellement dans sa construction et dans ses fonctions de l'ogive arabe. Comme on ne trouve en Orient aucune trace des colonnes

cantonnées aux piliers, des chapiteaux à personnages, et de la figure humaine mêlée à des ornements vigoureux empruntés à la végétation de l'Occident et non à l'éternelle et sèche feuille d'acanthe; comme les clochers, les rosaces et les grandes fenêtres garnies de vitraux étincelants, les hauts combles, les balustrades et les pinacles; comme, pour terminer par le plus important, la voûte d'arête n'y apparaît que là où les croisés ont bâti, et la voûte sur nervures n'y existe nulle part que là où ils ont séjourné, on est en droit non-seulement de se demander où se trouve cette grande influence des croisades sur les arts d'Occident, mais encore de nier d'une façon absolue cette influence. Ce n'est pas nier, à notre sens, l'action de l'Orient sur l'Occident, que nous voyons incessante depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la Renaissance, mais c'est refuser à un accident, mêlé de luttes et de troubles, d'avoir transformé l'art de toute une partie du monde.

Envisagé de ce point de vue, le livre de M. le comte Melchior de Vogüé fera époque dans l'histoire de l'archéologie française, et acquerra un mérite de plus, qu'il faudra joindre à ceux d'analyse, de clarté et d'élégance que nous lui avons reconnus.

ALFRED DARCEL.



TOMBEAU DE GODEFROI DE BOUILLON

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Dresde, 5 février 1860.

Vous avez peut-être appris que Rietschel, notre grand sculpteur, avait été appelé à Berlin pour remplir les fonctions de directeur de l'Académie des Beaux-Arts. Ce poste était vacant depuis la mort de Godefroy de Schadow, en 1850, et Rauch lui-même, à qui il semblait appartenir par la supériorité du talent, ne l'a jamais occupé. Mais Rietschel a décliné les offres flatteuses qui lui étaient faites, soit qu'il n'ait pas jugé convenable d'accepter un honneur qui n'avait pas été accordé à Rauch, son maître et son ami, soit qu'il ait cédé aux instances du roi de Saxe, et n'ait pas voulu abandonner le pays où il est entouré d'admiration et de respect. Le maître demeurera donc dans son atelier de la terrasse de Brühl, et c'est à Dresde qu'il achèvera son œuvre capitale, le monument de Luther, qui doit être érigé sur la place du Marché, à Worms.

N'est-ce pas assez d'avoir perdu, dans l'année qui vient de s'écouler, Édouard Bendemann, qui a quitté les fonctions de professeur à l'Académie de Dresde pour devenir directeur de celle de Dusseldorf? Bendemann, il est vrai, est prussien de naissance; il était au nombre des premiers élèves qui suivirent à Dusseldorf Guillaume de Schadow, lorsque celui-ci prit la direction de l'école à laquelle il allait donner une si remarquable activité. Il n'avait alors que seize ans, si je ne me trompe ; son éducation d'artiste s'est faite là, à côté de Lessing, de Sohn, de Rethel, de Schrödter, de Hildebrandt, et de J. Hubner avec lequel des liens plus étroits l'unirent par la suite. Tous les souvenirs de la jeunesse le rappelaient donc à Dusseldorf, où il a été accueilli à son arrivée par les témoignages de la plus vive satisfaction et comme le véritable et digne successeur de Guillaume de Schadow. On pense généralement qu'il continuera la tradition de son maître, et il ne peut mieux faire que d'enseigner dans le même esprit, en y joignant l'autorité d'un talent, selon moi, bien plus distingué. Déjà son influence a mis fin aux dissensions intérieures de l'école, qui dans ces dernières années était divisée entre deux partis, celui des *académiques,* attachés à leurs anciens professeurs et repoussant toute tendance nouvelle, et celui qui a pris le nom de *Malkasten* (de la boîte à couleurs), principalement composé de jeunes artistes qui représentent le mouvement dans l'art, et prétendent ouvrir des voies au progrès.

Bendemann était venu à Dresde en 1838. Il y était alors attiré par l'espoir de donner à son talent une plus large carrière, en peignant à fresque sur les murs du Château royal un vaste ensemble de décorations. Trois salles lui étaient livrées. Dans celle du Trône, où le roi reçoit les grands corps de l'État, il entreprit de représenter quatre

sujets tirés de l'histoire de l'empereur Henri Ier, fondateur de notre ville. Il peignit, à droite et à gauche du trône, sur la muraille à laquelle il est adossé, seize figures colossales de législateurs ou de fondateurs d'États. Au-dessus du trône, la Saxe est personnifiée dans les traits d'une jeune femme; en face, au-dessus de la porte d'entrée, quatre figures isolées, un prêtre, un chevalier, un bourgeois et un paysan représentent les grandes classes de la nation. Dans une frise sur fond d'or, qui court, au-dessus de ces diverses peintures, tout autour de la salle, se développe, comme un double thème, l'histoire de l'activité de l'homme et de l'humanité à leurs différents âges. Des arabesques d'une grande richesse complètent l'ensemble.

Ce grand travail fut longtemps interrompu. Bendeman, en s'y livrant, avait presque entièrement perdu l'usage de la vue. Il y a peu d'années seulement, il put le reprendre et exécuter la décoration de la salle des bals et de celle des concerts. Ici les sujets sont empruntés à l'idéal de l'histoire et de la mythologie grecques, et s'enchaînent dans une longue frise en grisaille sur un fond bleu, interrompue de distance en distance par des figures colorées, tantôt isolées, tantôt formant des groupes, et qui toutes se rattachent aux motifs développés dans la frise qu'elles accompagnent. Sur les murs, entre les fenêtres, sont représentés, d'un côté la Peinture, l'Architecture et la Statuaire, de l'autre, la Danse, la Musique et l'Art dramatique. Au-dessus de l'une des deux portes est figurée la Poesie; au-dessus de l'autre sont groupés des enfants qui caractérisent les trois grandes races de la Grèce. Enfin, sur les parois, aux deux côtés de chacune des portes, on voit, d'une part le triomphe d'Apollon et celui de Bacchus, de l'autre, les noces de Thétis et de Pélée, et celles d'Alexandre le Grand.

Tels sont les brillants souvenirs que l'éminent artiste nous laisse de son séjour à Dresde, et les modèles que pourront consulter, quand il n'y sera plus, les élèves qu'il y a formés. Cette décoration du Château royal est jusqu'à présent l'œuvre la plus considérable de Bendemann, mais doit-on dire que ce sera l'œuvre capitale de sa vie? Il n'a pas encore cinquante ans; il est dans la pleine possession de son talent : à Dusseldorf, il peut produire encore des chefs-d'œuvre.

Dresde garde encore de grands artistes. A côté de Rietschel, qui forme des élèves dignes de lui, tels que W. Dondorf, qui travaille en ce moment à deux figures destinées au château de la Wartburg, il faut placer au premier rang Hæhnel, son émule, qui termine actuellement le monument de Frédéric-Auguste II, et l'élève de Hæhnel, Jean Schilling, l'auteur de la statue de Demiani, érigée récemment à Gœrlitz. Parmi les peintres, il suffit de mentionner Schnorr de Carolsfeld, un des plus illustres noms de l'art moderne en Allemagne, directeur actuel de notre Académie, qui se délasse des travaux considérables qu'il a menés à fin dans l'église de la ville neuve et ailleurs, en dessinant une suite de belles compositions pour une Bible illustrée; J. Hubner, qui vient de peindre un beau tableau représentant Madeleine auprès du corps de Notre-Seigneur; Louis Richter, peut-être mieux connu en France que les précédents, grâce aux excellentes gravures en bois de Gaber, qui ont répandu à profusion ses naïfs et charmants dessins. Le graveur H. Bürkner, qui a reproduit avec tant de talent les peintures du château, de Bendemann, grave en ce moment à l'eau-forte plusieurs tableaux de la galerie royale.

Cette admirable galerie, qui suffirait à entretenir ici, toujours actif, un des foyers de l'art allemand, vient encore de s'enrichir d'une collection de cent quatre-vingt-huit miniatures. La plupart sont des portraits historiques intéressants; quelques-unes sont des peintures remarquables. Parmi celles-ci, il faut en citer quelques-unes très-intéres-

santes de Rosalba Carriera, dont le Musée du Louvre possède de si fins pastels, et de son élève Felicita Sartori, et un très-beau portrait de Napoléon Ier, par Isabey. Je mentionnerai encore quelques émaux d'Ismaël, de Raphaël et de Thérèse Mengs; toute la famille des Mengs se trouve ici représentée.

De nombreux travaux d'art sont en préparation, et le gouvernement fait des efforts pour encourager les artistes. Les États ayant décidé qu'une somme de 5,000 thalers serait annuellement consacrée aux beaux-arts, le ministre de l'intérieur, après avoir pris les avis du conseil académique, a décidé que ces fonds seraient, cette année, employés aux œuvres suivantes.

La salle qui sert d'entrée au Musée sera ornée de peintures à fresque (ce projet avait été mis en première ligne parmi ceux sur lesquels on appelait l'attention du ministre); le grand escalier de la terrasse de Brühl sera décoré d'œuvres plastiques; le pourtour de l'endroit appelé *Doubletten-saal,* situé sur la même terrasse, sera converti en une galerie toujours ouverte, où le public pourra constamment contempler des peintures et des sculptures, dont les sujets seront empruntés à l'histoire nationale; enfin, un nouveau crucifix sera placé sur le vieux pont de l'Elbe, à la place de celui qui fut précipité dans le fleuve en 1845. Depuis, le roi a ordonné qu'une somme, qui ne pourrait être inférieure à 3,000 thalers, serait réservée à l'embellissement des églises, des places et des édifices publics. La ville de Dresde, de son côté, a résolu de consacrer 1,000 thalers aux frais du monument élevé à Weber derrière le théâtre.

La *Gazette des Beaux-Arts* a parlé de ce monument dans une des livraisons de son premier volume. Elle a dit également quelques mots de la perte que les arts ont faite l'année dernière en la personne de M. de Quandt, auteur de divers ouvrages, et possesseur d'une galerie de tableaux formée avec beaucoup de goût, et d'une riche collection d'estampes. M. de Quandt, comme le disait fort justement votre correspondant de Munich, fut un des hommes qui contribuèrent le plus activement, par ses efforts, à la renaissance de l'art en Allemagne. L'Académie de Dresde, pour témoigner sa reconnaissance des services qu'il a rendus aux arts, avec l'aide de son ami le ministre de Lindenau, qui l'a précédé dans la tombe, a décidé qu'un bas-relief en bronze, le représentant en buste, serait placé sur le mur qui forme la façade des bâtimens de l'Académie. Le portrait en médaillon de M. de Lindenau fera pendant.

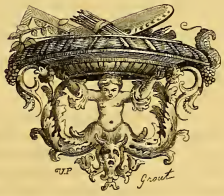
M. de Quandt était l'ami de quelques-uns des plus célèbres artistes de l'Allemagne, et particulièrement de ces ardents catholiques, de ces peintres convaincus que l'on appela les *Nazaréens,* et dont le zèle pour la religion et pour l'art donna une direction nouvelle aux écoles de leur pays. Il possédait un assez grand nombre de leurs ouvrages. On peut citer comme un des plus précieux le carton dessiné par Overbeck, lorsqu'il était en Italie, pour la fresque de la salle du Tasse, à la villa Massimi, représentant *Clorinde et Sofronie.* Il existe une belle gravure de ce dessin par Krüger, qui a été faite d'après le carton appartenant à M. de Quandt. Quelques tableaux de la première manière de Schnorr, tout archaïque et imitée des peintres primitifs de l'Italie, doivent être comptés aussi parmi les pièces les plus curieuses de sa galerie, où l'on voyait d'ailleurs beaucoup d'œuvres des anciens maîtres. Il est fort à souhaiter que cette galerie précieuse ne soit pas dispersée, et ne quitte pas le pays où elle a été rassemblée, comme la collection du feu comte de Brabeck, vendue au commencement de cet hiver, à Hanovre, par le comte Stolberg, son gendre. On y voyait des œuvres remarquables des plus grands peintres, une Madone admirable du Corrége, de merveilleux paysages de Ruysdaël, qui sont allés enrichir la galerie nationale de Londres, où ne se trouvait

encore aucun tableau du paysagiste hollandais; une *Marine* de Claude Lorrain, inondée d'air et de lumière; un beau portrait du Titien par lui-même; d'autres portraits excellents de Largillières et de Rigaud, peintres français; un *Enlèvement de Déjanire*, par Rubens; d'autres tableaux de premier ordre de Weenix, Teniers, Gérard Dow, Van Ostade, Metsu, Mieris, Hobbema, Wynants, Brouwer, Mabuse. Je ne vous parle que de ceux qui m'ont frappé et qui sont restés gravés dans mon souvenir. Je ne saurais énumérer tous les morceaux remarquables qui ont un moment fixé mon attention. Quant aux Raphaël douteux, aux Rembrandt de contrebande, je n'ai rien à vous en dire. Il s'en était, en effet, glissé quelques-uns dans cette précieuse collection; les amateurs ne savent pas assez combien ils enrichiraient leurs galeries par quelques exclusions sévères. Toutefois, ici, ce dangereux voisinage n'a point jeté de défaveur sur tant de chefs-d'œuvre réunis, et n'a pu arrêter l'élan des enchérisseurs accourus de tous pays. Hélas! ces belles choses sont aujourd'hui pour la plupart perdues pour nous. Le roi de Hanovre en a acheté quelques-unes; mais celles qui ont passé la mer ne la repasseront plus. Que de trésors vont ainsi s'enfouir dans les palais et les musées de l'Angleterre!

Felices nimium *Anglicolæ* sua si bona norint!

Heureux ces Anglais, s'ils savaient jouir de ce qu'ils possèdent!

SIEGMUND.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE TABLEAUX MODERNES

Le vendredi 3 février 1860, les amateurs avaient été appelés à une vente de tableaux, ou plutôt d'esquisses de maîtres modernes. La vente était annoncée pour deux heures et demie *précises*. A trois heures moins dix minutes, on attendait encore. Et qui? le crieur! Enfin, quand il se présenta, le commissaire-priseur lui dit d'un ton paternel : Arrivez donc, crieur, on n'attend plus que vous!

Ainsi, les artistes qui viennent fiévreusement voir à quel prix le public capricieux va monnayer leur talent; les amateurs impatients d'emporter sous leurs bras ces toiles qu'ils ont convoitées à l'exposition de la veille; les marchands qui vont se disputer les éléments de leur commerce; les hommes d'étude qui viennent prendre des notes sur l'école moderne et le mouvement des esprits; le public enfin qui, debout dans la salle, regarde passer ces morceaux de choix avec les yeux faméliques de Pothier dans *le Gastronome sans argent...;* tout ce monde intelligent ou passionné attendra, sans murmurer, pendant une demi-heure, dans une atmosphère lourde et malsaine, que *l'aboyeur* (c'est son nom) ait achevé de restaurer, chez le marchand de vin du coin, les séductions de son larynx.

A nos yeux, c'est là un scandale intolérable.

Tout Paris connaît cette tête, carrée sur toutes ses faces, comme un dé à jouer; ce ventre piriforme; cette redingote couleur d'olive moisie; ce bourrelet de graisse qui sautille derrière une tête chauve, sur une cravate qui fut blanche un jour; cette bouche édentée qui se ferme, entre un nez tombant et un menton relevé, avec la précision d'un casse-noisette de Nuremberg; ces yeux narquois bridés par des rides innombrables; ce tic nerveux qui agite incessamment les traits d'un grotesque de caoutchouc pressé entre le pouce et l'index. Ce n'est là qu'un prétexte à caricature, et la caricature n'est point notre fait. Mais il faut encore entendre cet organe insolemment éclatant ou sinistrement mielleux; il faut voir ce crieur, poussant pour son compte et interpellant dans la salle un être imaginaire, aux grands ébahissements des Béotiens présents; il faut l'étudier dans ses transformations et le saisir tour à tour familier jusqu'à l'insulte, hâbleur jusqu'à la parade, impertinent jusqu'à faire sortir les acheteurs de la salle.

Je le répète hautement, la présence d'un semblable crieur dans les salles du premier étage est une insulte au public distingué qui les fréquente. Son extérieur grotesque n'est qu'une fatigue pour l'œil; mais ses manières d'agir, sanctionnées par la

patience des commissaires-priseurs et la faiblesse de la foule, sont un épouvantail pour les acheteurs timides, un objet de répulsion pour les délicats.

Renvoyez-le donc aux salles du rez-de-chaussée. Son influence s'y montre irrésistible. Nul ne saura comme lui offrir une prise à propos au revendeur de chaudrons, ou serrer la taille de la marchande à la toilette. Mais n'exposez pas des gens du monde aux lazzis d'un personnage qui, par la plus étrange des tolérances, trafique, au vu et au connu de tout le monde, la moitié du temps, pour son propre compte.

Andrieux. *Une bataille.* Des dragons enlèvent une hauteur vivement défendue par des Autrichiens. 255 fr.

Baron. *Jeune femme debout*, offrant une gimblette à son petit chien. 230 fr.

Berchère. *Cavaliers arabes près d'une fontaine.* Étude un peu lourde d'aspect. 160 fr.

Brascassat. *Nature morte* (signé 1835 et 1837). Un canard sauvage, un carnier, etc., sur une table. 420 fr.

Couture. *Glaneuses.* Deux jeunes filles à mi-corps, l'une appuyée sur l'épaule de l'autre. 980 fr. Étude extrêmement lourde et prétentieuse. — Portrait de *Madame Poinsot*, de l'Opéra. 275 fr. Excellent portrait, plein de vie et d'effet.

Decamps. *Mendiante.* 720 fr. C'était une esquisse préparée avec une simplicité admirable et d'un effet saisissant. Cette vieille tête édentée, couleur de bistre, ce bonnet à ruche de toile blanche, ce bissac vide, ces sabots poudreux, cette silhouette austère et pittoresque de la vieillesse en haillons, sont du style le plus sobre et le plus élevé.

A. de Dreux. *Cheval de la reine Victoria.* Un cheval bellâtre, cambré comme un dandy, levant la patte comme s'il tenait un stick, et regardant le spectateur du haut de son lorgnon. 560 fr.

Eug. Delacroix. *Lion étreignant un serpent.* Il est debout, et déchire le monstre en grinçant des dents; le paysage est bleu-sombre, les arbres d'un vert puissant. 1,050 fr.

Diaz. *Orientale.* Une petite fille, debout, accoudée à un tertre, effeuille rêveusement des fleurs. 300 fr. C'est un adorable fouillis de tons roses, gris-perle, bleu de ciel et bistre transparent.

Adrien Guignet. *Soldat en vedette.* Assis sur un rocher qui domine une vallée, un faux Salvator Rosa.

Ch. Jacque. *Troupeau de moutons sortant d'un bois.* Nous préférons les toiles de M. Jacque à cet état d'ébauche. Elles deviennent presque toujours dures quand elles sont plus terminées. 380 fr.

Fr. Millet. *Une Baigneuse* et *une Femme battant le beurre.* 92 et 80 fr. Deux études fines, souples, élégantes, colorées, qui valaient dix fois ce qu'elles ont été payées.

Troyon. *Vache blanche*, marchant dans un chemin, suivie de son gardien; le ciel est couvert. 1,700 fr. — Une *vache* brune, et un *taureau* noir à tête blanche couché dans une prairie. 1,475 fr.

Ziem. *Constantinople*, effet de soir. 1,020 fr. — *Marine*, effet du matin. 1,020 fr. Il y avait dans cette dernière toile des tons lilas d'une rare harmonie.

VENTE DE MÉDAILLES

On a vendu ces jours derniers une petite collection de médailles des xve, xvie et xviie siècles, qui provenait d'Italie. Quelques-unes offraient de l'intérêt, et nous en

donnons les principaux prix. M. Rollin en était l'expert, e M. Ch. Pillet le commissaire-priseur.

Alidoxius. car. papien. bon romandiolæ q. c. legat. fr. Buste à d. ℞. *his avibus curru. q. cito duceris ad astra.* Jupiter tenant la foudre conduit dans un char par deux aigles. 6 c.; 12 fr. 50.

Joannes Aloisius Tuscanus advocatus. Buste à g. ℞. *incertum juris consultus orator an poeta prestantior,* dans une couronne. 7 c.; 17 fr. 50.

D. Isottae Ariminensi. Buste à d. ℞. Éléphant; à l'exergue, M. C.C.C.C.XLVI. 8 c.; 18 fr.

Philippus d. g. hispaniarum et angliae rex. Buste à g. ℞. *hinc vigilo.* Thésée combattant la Chimère. 4 c. — *Philippus II. hispan. et. novi. orbis occidut rex.* Buste à g. R. *pace terra mari que composita.* La Paix brûlant des armes devant le temple de Janus. 4 c. Ces deux pièces ensemble, 12 fr.

Franciscus. Redi. patricius Aretinus. Buste à dr. ℞. Minerve présentant une couronne à la Terre; le génie du mal est renversé. Derrière, un temple, sur le fronton duquel on lit : *aeternitati.* Exergue, *m. s. f.* 1605. 9 c. — *Franciscus. III. d. g. Loth. bar. et. m. etr. d. rex. hier.* Buste à d. ℞. *Spes publica.* L'empereur à cheval, passant sous un arc de triomphe; une Ville à genoux lui présente un rameau. Exergue, *advent. opt. princ.* M. D. CC. XXXIX., sur une base, *l. m. weber.* 9 c. Ces deux pièces ensemble, 53 fr.

Carolus Gratus Miles et comes bononiensis. Buste à g. ℞. *Recordatus misericordiæ suæ.* Deux cavaliers, dont l'un descendu de cheval, se met en prières devant la croix. *Salve,* à l'exergue *opus sperandei.* Plomb. 11 c. 36 fr.

Jac. d. s. mariæ de ara cœli presb. card. de angelis. Buste à d. ℞. *Marchio. phil. epu. et prior. s. Steph. patruo rest.* M. DCC. I. Buste à g. 4 c. — *Isabella Aragonia dux mli.* Buste à d. ℞. *castitati virtuti. q. invictæ.* Isabelle nue assise, tenant une palme et le bâton d'Esculape devant un palmier 5 c. Ces deux pièces ensemble 51 fr.

Laurentius Medicis. Son buste; dessous, *Salus publica.* Soldats du duc repoussant le conjurés ℞. *julianus Medicis.* Buste du duc à g. Dessous, *luctus publicus.* Assassinat du duc. 6 c. (*Conjuration des Pazzi.*) 40 fr.

Sigismundus Pandulfus Malatesta Pan. f. Buste à d. ℞. *Castellum Sismundum Ariminense.* MCCCCLVI. Château fort, 8 c. 90 fr. C'était une des plus belles pièces de la vente.

Philipus Austr. Caroli II. Caes f. Buste a g. ℞. *Colit ardua virtus.* Hercule conduit par deux femmes. 8 c. 59 fr. 50 c.

Hieronymus. sav. fer. vir. doctiss. et. propheta. santismus. Buste à g. R. *Gladius Domini sub terram cito et velociter.* Main armée d'un glaive dirigé vers la terre 6 c. 83 fr.

Un assez grand nombre de *Papes en bronze* (c'est le terme consacré), avaient été réunis par lots. Ces papes ont été vendus environ 1 fr., l'un dans l'autre.

VENTE D'ESTAMPES

M. Leblant a dirigé les deux vacations d'une vente d'estampes et de livres. La collection n'était pas fort importante. C'était un choix restreint de quelques petits-maîtres, surtout allemands, restant des cartons de la collection de M. Martinengo de Wurtzbourg. Les amateurs étaient peu nombreux à l'ouverture de la séance; les marchands s'étaient disputé mollement quelques lots de pièces endommagées, mais peu à peu la salle se garnit, l'attention s'éveilla, et tout à coup, une pièce de Martin Schöngauer, belle d'onc-

tion et de mouvement, mais, tourmentée et sèche d'exécution, comme l'est une partie de l'œuvre du maître, est montée à 555 fr.; *c'était la Vierge sur un trône auprès de Dieu.*

Hans Sebald Beham. *Adam et Ève* (B. 6). 19 fr. *Adam et Ève chassés du paradis* (B. 7). 13 50; *Léda* (B. 112). 16 fr. *le Porte-enseigne et le Tambour* (B. 199) 20 fr.

Jean-Jacques de Boissieu. *Les grands Charlatans*, d'après Karel Dujardin. Premier état, avant le travail à la roulette et avant l'astérisque, 20 fr. C'est, je crois, M. Guichardot qui s'en est rendu acquéreur. C'est du reste une des meilleures pièces du maître, dont la pointe est si souvent mesquine.

Jean Théodore de Bry. Suite de quatre petites estampes cataloguées sous le titre de *modèles de dés à coudre*. 29 fr. Ces petites pièces, cintrées par le haut, contenant chacune une petite figure et gravées, quoique avec moins de grâce et de souplesse, dans le goût d'Étienne de Laulne, ne sont nullement des modèles de dés à coudre. C'étaient de petits modèles pour les figures en relief que les orfèvres de la Renaissance plaçaient dans leurs bijoux émaillés, et qu'ils coloriaient d'ordinaire de tons naturels, dans de petites niches d'un ton plus foncé.

Georges Pencz, *Le magicien* (et non le poëte) *Virgile* exposé dans un panier à la risée du peuple, sous la fenêtre d'une courtisane. 29 fr. — La pièce suivante, représentant la vengeance de cet alchimiste amoureux, s'est vendue 25 fr. Le magicien éteignit tous les feux de la ville, témoin de sa honte, et en alluma un d'une espèce particulière sur le corps de la courtisane qui l'avait bafoué. Elle fut exposée sur un piédestal, et chacun des habitants vint rallumer son flambeau à ce foyer inextinguible et sans précédent.

Rembrandt. *L'abreuvoir de la vache* (B. 237). 17 fr. 50 c. On sait que la planche qui sert à tirer cette estampe existe encore aujourd'hui.

Martin Schöngauer. *La Vierge couronnée par deux anges* (B. 37). 56 fr. L'estampe était restaurée dans le milieu. — *La mort de la Vierge* (B. 33) 16 fr. L'épreuve était belle, mais légèrement tachée d'huile et restaurée à un angle. — *La Vierge sur un trône auprès de Dieu.* (B. 71) 555 fr. l'épreuve était fort belle

Martin Zagel. *Le martyre de saint Sébastien.* (B. 4). 17 fr. — *Sainte Ursule.* (B. 10). 32 fr. — *L'embrassement.* (B. 15). 26 fr. — *Lueur et obscurité.* (B. 21). 20 francs.

VENTES PROCHAINES

Nous signalerons à nos lecteurs la vente de la collection de M. le chevalier A. D. de Turin. Elle se fera, sous la direction de M. Clément, les 22, 23 et 24 février, à deux heures très-précises; et l'on a eu l'excellente attention de ne pas surcharger les vacations, pour épargner aux amateurs la fatigue de trois journées consécutives.

Les épreuves sont en général fort belles. Quelques pièces sont tout à fait hors ligne. Nous attirerons plus spécialement l'attention sur celles de Beham et Martin Schœn (*le Portement de croix* et *le Saint Antoine enlevé par les démons*). Parmi les Rembrandt, *le Juif à la rampe, la Petite tombe, les Peseurs d'or* et *la Pièce aux cent florins.* Dans les Marc Antoine, *le petit Portrait* de Raphaël, dit *au manteau* (une rareté insigne); enfin, *le Bouvier*, de Claude Lorrain, magnifique épreuve avant le numéro.

PH. BURTY.

VENTES D'AUTOGRAPHES

Mon cher directeur,

Dans son dernier numéro, la *Gazette* a fait appel à son *inspecteur aux autographes;* me voici, tout confus des épithètes qu'il vous a plu d'attacher à ma boutonnière, sans illusion sur leur degré de justesse, et ne vous promettant que de la bonne volonté et de l'exactitude, mérites modestes, mais essentiels dans les affaires de mon petit département.

La vente faite par M. Vignères, et au sujet de laquelle vous m'avez mis en demeure, — *Collection d'autographes formée par M. B...*, — a employé 4 vacations (du 1er au 4 février) : elle comprenait 777 numéros, et a produit, m'a-t-on dit, 1,100 fr. environ, c'est-à-dire, si je compte bien, 1 fr. 40 c. par pièce, en moyenne. Il n'y a rien de plus à en dire, sous peine d'ennuyer mortellement vos lecteurs, comme la vente elle-même a ennuyé, j'en suis convaincu, le commissaire-priseur, l'expert, et les rares amateurs qui s'y sont fourvoyés pendant quelques instants. Je ne vois que les marchands d'autographes à cinquante centimes qui aient dû y prendre quelque intérêt : ils nageaient en pleine eau dans ce débordement de pièces, pour la plupart officielles, paraissant provenir du ministère de la guerre ou de ses dépendances, et dont les signatures constituaient toute la valeur. Rien d'intime, de piquant, de *joli* enfin.

Car, si vous l'ignorez, *joli* est une expression de catalogues d'autographes, en laquelle se résument tous les genres d'intérêt qu'une pièce peut comporter. Il en résulte parfois de singulières dissonances : par exemple, dans le catalogue de la vente *Renée*, dont je vais vous parler maintenant[1]; je lis :

Millevoye, etc. : *Jolie lettre sur la mort d'un ami.*

C'est inconvenant, direz-vous; non : c'est le style obligé, technique. — Cette lettre s'est vendue 19 fr. Les pensées n'en étaient ni neuves, ni consolantes; mais ce n'est pas la faute de l'écrivain : on cherche à consoler depuis le commencement du monde, et vous savez qu'on n'a jamais consolé personne.

La vente Renée offrait bon nombre de *jolies* pièces.

Boileau. Le dizain intitulé : *A Madame la présidente de Lamoignon, sur le portrait du P. Bourdaloue, qu'elle m'avait envoyé :* « Du plus grand orateur dont la chaire se vante, etc. » Pas de signature. Vendu 50 fr.; 1 fr. de moins qu'à sa dernière apparition, au mois de décembre 1858.

Bossuet. L. aut. signée, du 25 septembre 1693, à la duchesse de Luynes, née Haligre, qui a eu le bonheur d'en recevoir beaucoup de ce prélat. 53 fr.

La Fontaine. *Le Mari confesseur,* et *On ne s'avise jamais de tout.* Deux feuillets : signature sur la deuxième page, au bas de 7 lignes de prose : 212 fr. — Ce n'est pas du tout une écriture *bonhomme* que celle de La Fontaine : rien de plus ferme et de plus correct.

Racine. Traduction de l'hymne pour le vendredi, à vêpres : *Créateur des humains,*

1. Charavay, expert : 511 numéros; 6, 7 et 8 février. — Collection de M. Amédée Renée, que les lettres ont perdu dernièrement.

grand Dieu ! souverain maître, etc., adressée à madame de Maintenon : 330 fr. — Cette pièce n'avait été payée que 71 fr. au mois de décembre 1855.

Madame de Sévigné. L. aut. à M. Du Plessy : *J'ai reçu votre grande lettre,* etc. C'est la 5e de celles que M. Monmerqué a publiées pour la première fois en 1820, à la suite des *Mémoires de Coulanges :* 340 fr. — M. Du Plessy, après avoir été le gouverneur du jeune de Grignan, l'était devenu du marquis de Vins. Il perdit sa femme, fut inconsolable, et se remaria l'année suivante, n'ayant trouvé cependant que le *bout du nez* de la chimère qu'il s'était mis à poursuivre. Il fut *attrapé sur l'intérêt ;* sur cela seulement, à ce qu'il assurait : madame de Sévigné n'en fut pas convaincue. Toujours est-il qu'elle était la confidente de ses douleurs; et elle les consolait, mais non par le système Millevoye, avec M. Du Plessy, sa sympathie est saupoudrée d'un léger persiflage : c'est une ironie des plus affectueuses. On n'en peut pas juger par la lettre ci-dessus, qui est courte, et la plus insignifiante du recueil de 1820. Elle a déjà passé dans le champ de ma lunette, en janvier 1855 et juin 1856. Vendue alors 70 fr. environ, elle fut, en 1857, offerte au public pour 90 fr., dans le catalogue Laverdet, nº 13, et M. Renée en devint le possesseur. 340 fr. est un prix sans rime ni raison. J'en dis autant de celui de la pièce qui précède.

Rousseau (J.-B.). L. aut. à Voltaire, 11 mai 1722, la fin manque. Grands éloges de la *Henriade,* encore inédite. A cette époque, Voltaire l'appelait *son maître,* et *un homme aussi extraordinaire dans son genre que le prince Eugène dans le sien !* 13 fr.

Rousseau (J.-J.). L. aut. signée, à M. de Malesherbes, 26 octobre 1762. Il lui redemande quatre lettres qu'il lui a écrites *sur son caractère et l'histoire de son âme.* On ignore le sort de ces quatre lettres; mais qu'y verrait-on qu'on ne sache trop? 42 fr.

Saint-Simon (le duc de). *Très-curieuse et relative au Régent,* dit M. Charavay. — Ni l'un ni l'autre, suivant moi. Saint-Simon écrit, de la Trappe, au duc de... qu'il va revenir promptement mettre son influence à la disposition de *Monsieur le Duc* (de Bourbon), qui la réclame pour ses intérêts menacés par la chute de Law; mais il ne se dissimule ni l'inutilité ni même le danger des efforts qu'il va faire. 50 fr.

Laissons de côté d'autres articles qui n'ont dû leur prix élevé qu'au nom qu'ils portent, nom dont le cours ne fléchit jamais, quelque faible que puisse être l'intérêt de la pièce; mais cherchons, sans nous inquiéter des chiffres, matière à instruction, réflexion ou sourire.

Voici M. de Marigny qui, le 4 février 1777, envoie à M.... l'œuvre de la marquise de Pompadour, sa sœur : « *tel qu'il a été donné précédemment à diverses personnes, il n'a « que cinquante-deux planches; mais, depuis, elle en a gravé onze. En outre, il y en a trois « d'après Boucher, et trois d'après des tableaux en ivoire*[1]. » — Le sculpteur Pajou, à qui l'architecte Gabriel veut rogner 30 à 35,000 livres sur ses travaux de la salle de spectacle de Versailles (1771), jette les hauts cris sur cet écorchement. — Pethion (juillet 1792) voudrait, pour les rubans des huissiers du conseil général, *dont on a fait tomber les chaînes,* des médailles comme en ont ceux de l'Assemblée. — M. de Tracy écrit à Ginguené, au sujet de l'*Amour* de M. de Sénancour (1806) : « *C'est une longue énigme qui n'a pas de « mot. Le mal est qu'on rencontre de temps en temps des traits qui raniment l'espérance, et « on arrive jusqu'à la fin en regrettant sa peine....* » — Et M. de Metternich qui a perdu sa perruque ! « *Veuillez remettre au porteur la perruque que le prince de Metternich a laissée « hier soir au parloir. — Samedi soir, 18 février.* » Je comprends que la perruque soit un

1. Il m'a semblé lire *en province.*

objet de première nécessité pour la politique-Metternich; mais comment fait-on pour perdre sa perruque ? et dans un parloir encore!... Je me perds moi-même dans ce secret d'État. — Béranger (1833) : « *Je doute que Laffitte sauve rien de son naufrage : je compte « peu sur notre souscription : les richards ne voudront pas y prendre part! Mais, enfin, ne « fissions-nous que 150,000 fr., cela nous servirait à assurer* A CE MALHEUREUX HOMME *un « cens d'éligibilité, si sa fortune doit être complétement engloutie.* » — L'abbé Lacordaire à M. Barbey d'Aurevilly (septembre 1851) : « ..... Je n'adopte entièrement ni de « Maistre, ni Châteaubriand... Le passé me paraît un grand coupable, l'avenir un grand « téméraire. *Dieu détruit justement ;* il rétablira ce que nous ignorons ; mais, à coup sûr, « il ne rétablira que par le christianisme. C'est pourquoi je borne ma vie à prêcher le « christianisme, non pas celui de Louis XIV, ni même celui de Grégoire VII, mais le « christianisme tel qu'on le prêchait entre les Catacombes et Constantin... J'ai vécu seul, « profondément seul, parce que je n'ai été que chrétien, prêtre et religieux... Si jamais « l'on s'occupe de moi au delà de ma vie, on ne trouvera à mettre sur ma tombe, comme « sur celle de Justin l'Apologiste, que ce seul mot : *Ci-gît un chrétien.* » Il paraît que M. Lacordaire trouve maintenant que cette épitaphe est un peu courte ; ou bien encore il a pris l'Académie pour les Catacombes. Nous ne lui en ferons pas un crime, et n'avons qu'un seul regret (ceci de nous à lui seulement), c'est de ne pas voir monseigneur d'Orléans présider à sa réception.

Nous ne quitterons pas cette vente Renée sans relever encore quelques prix absurdes qu'ont atteints certains numéros, prix d'autant plus inexplicables que pour ces absurdités il faut toujours au moins deux complices. Comprend-t-on, par exemple (les pièces n'ayant d'ailleurs qu'un faible intérêt) un *Florian* vendu 26 fr.; un *Haüy*, 29 fr.; un *Lapérouse*, 135 fr.; *Madame Ristori*, 41 fr.; *Talma*, 101 fr.!! — Ce sont, pour moi, des mystères, comme la perruque de M. de Metternich.

Bref, la vente a produit 5,600 fr., au lieu de 4,000 fr. environ qu'attendait l'expert.

Voici maintenant une vente d'une seule soirée (9 février) et de 165 numéros, mais qui a peut-être offert relativement plus d'intérêt que la précédente. — *Catalogue d'une jolie collection d'autographes ;* Charavay, expert.

Prenons l'ordre des temps, et suivons rapidement les sommités ou les *curiosités*. Malherbe, L. aut. sig. s. d. 61 fr. — Fr. de Callières. L. aut. sig. 1688 : il veut être de l'Académie, et demande à Monseigneur *** sa voix ; j'aime à croire qu'il l'eut, *quoiqu'il fût de basse Normandie.* Il fut élu, et succéda à Quinault. 32 fr. — Boileau. Envoi aut. sig., sur un volume de ses œuvres, à M.... (le nom est surchargé). 51 fr. — Fénelon. L. aut. sig. 14 janvier 1702. 6 p. pl. in 4°; relative à la juridiction des tribunaux ecclésiastiques de son diocèse. 51 fr.; exactement le même prix qu'au mois de mai dernier. (Voy. la *Gazette* du 1er juin 1859.) — Marie Leczinska. L. aut. sig. 38 fr. — Rousseau (J.-J.). *Envoi* à madame de Pompadour, sur la partition gravée du *Devin du village*. 42 fr. Rousseau (J.-B.), lettre aut. sig. 31 fr. Je passe des lettres de Piron, trop pironnieuses : cette gaieté-là ne nous va plus. — Caraccioli. L. aut. sig. à Voltaire, 9 septembre 1776. Après avoir fait l'éloge du destinataire, il donne des explications sur les *Lettres du pape Ganganelli*, et proteste qu'elles ne sont point supposées... «Vous nous avez peint vous-même, Monsieur, Clément XIV comme un pape immortel; s'il a dit un mot sur vos sentiments et sur ceux de M. Algarotti, c'est un religieux qui ne pouvait écrire autrement. Cela ne l'a pas empêché de me dire lui-même, en 1760 : *Qu'il avait lu avec transport deux fois la tragédie de* Mahomet, *et qu'il avait reconnu dans cet ouvrage*

et dans la HENRIADE, *que l'auteur avait plus de pensées et de génie que les poètes italiens.* — Mais cela n'empêche point non plus Voltaire de dire, à cette même époque, qu'il y a à Paris un *prétendu marquis qui a pris le nom de Caraccioli, et qui le déshonore.* 14 fr. — JOMBERT, libraire, demande à Mariette des renseignements sur l'architecte Scamozzi (9 mars 1764), et MARIETTE les lui donne. — Neuf lettres de CAYLUS à l'abbé Conti, de 1722 à 1742. — *Mon cher frère* DAMILAVILLE raconte à Voltaire l'affaire de la bibliothèque Diderot, achetée par Catherine II. — Le marquis DE BIÈVRE envoie à Beaumarchais, en 1781, cinq lettres de Voltaire pour son édition. La missive est datée *de Rome :* qui croirait que le marquis eût fait une pointe jusque-là? — La veuve DE BEAUMARCHAIS se plaint amèrement des « calomnies révoltantes qu'on n'a pas eu honte d'imprimer sous le titre imposant de *Vie privée, politique et littéraire de Beaumarchais.* » Puis elle donne des détails sur l'édition de Voltaire faite par son mari; sur les institutions d'utilité publique qui lui sont dues, sur ses largesses envers les gens de lettres. « Les premiers envieux de ses succès furent les Bourgeois, qui le trouvaient trop magnifique; puis les gens en place, qui redoutaient son influence; les financiers lui trouvaient trop d'élévation dans le caractère et trop de génie; les gens de lettres s'offensaient de son opulence, et les gens de cour, à qui il disait de grandes vérités dans la société et au théâtre, criaient à l'effronterie et à l'insolence contre ce bourgeois qui leur était préféré..... Madame Goëzman tomba dans la misère, et fut secourue par lui; Darnaud-Baculard est sur le registre du passif pour 3,600 livres; Dorat, Fabre-d'Églantine, puisèrent dans sa bourse des fonds qui ne rentrèrent jamais, etc.» — DORVO, auteur dramatique : « *J'ai voulu, comme acteur, tenter peut-être au-dessus de mes forces, « de sorte que le rôle de Dasnières, dans le Sourd, a été l'époque totale et absolue de ma « chute...* » Vous riez! Eh! j'aurais voulu voir Talma s'essayer dans Dasnières! Il eût peut-être été plus mauvais encore que ce pauvre Dorvo! — JOURGNIAC-SAINT-MÉARD, le président de la société des gobe-mouches, si connu par son *Agonie de trente-six heures*, laquelle eut cinquante-sept éditions : l'auteur en avait fait collection; c'était là toute sa bibliothèque. Il écrit à Grimod de La Reynière qu'il lui sera impossible de se rendre à sa succulente invitation, ce qui le fâche beaucoup. « *Vos inquiétudes sur l'heure de « mon dîner sont nulles : car je dîne fort bien deux fois dans un jour, et même quelquefois « trois.* » Peste! il paraît que rien n'ouvre l'appétit comme une agonie de trente-six heures! — LAMENNAIS voudrait (1831) que la médecine s'occupât des guérisons très-singulières opérées par le prince de Hohenlohe. « Les faits de cette sorte ne cessent « pas d'être des faits, parce qu'elle ne sait pas les faire entrer dans ses systèmes. » — Madame LAFARGE (1841); lettre relative à ses malheurs et à l'impression de ses Mémoires dont elle charge un ami de corriger les épreuves. « J'étais faite pour aimer, « pour dévouer toute mon existence à d'autres existences chéries, et il me faut com- « battre, il me faut écrire. J'aime la pensée de la mort autant que les heureux du monde « aiment la pensée de la vie. S'il n'était pas possible de mourir tous les jours, à toute « heure; si Dieu n'avait pas son éternité pour les malheureux, je deviendrais folle, etc. » — RACHEL. *Lettre très-piquante,* dit M. Charavay : il a voulu dire, sans doute, *très-piquée.* Il s'agit de régler certains comptes après une rupture où Hermione n'a pas pris les devants, et aussi de sauver l'amour-propre, *qui survit à tout,* dit-elle. Une confidente très-proche est chargée de ces soins délicats. Hélas! où est le temps exempt d'amertumes où l'on écrivait à M. Crémieux sur un papier à bordure de dentelle (vente Renée) : *Votre fille toujours soumise et qui vous aime bien!...* La fille soumise s'est bien émancipée! 10 fr. 50 c. cette lettre à M. Crémieux, et l'autre 100 fr..... Concluez. —

Madame Duchambge, l'auteur de tant de jolies romances : lettre *très-curieuse*, dit encore l'expert. Si vous voulez : mais la pauvre femme se meurt de misère, et elle demande 50 fr. à un ami avec l'accent de la faim.

Terminons par la pièce culminante de la vacation. Mise sur table à 300 fr., avec les mots imposants : *Il y a marchand*, elle a été adjugée après une lutte aussi courte que vive, moyennant 450 fr., mais à un autre que le premier amateur.

C'est une lettre autographe signée, de trois pages, adressée, le 28 nivôse an II (17 janvier 1794), par Joséphine La Pagerie Beauharnais (sic), à Vadier, membre de la Convention et du Comité de sûreté générale.

Voici l'analyse donnée par le catalogue :

Elle a demandé une audience à Vadier pour lui parler en faveur de son mari, alors en prison. Vadier ayant refusé de la recevoir, elle lui fait passer un mémoire pour la justification d'Alexandre Beauharnais, qu'elle le prie de ne pas confondre avec Beauharnais l'aîné, ex-constituant, et ennemi de la république : « Mon « ménage est un ménage républicain; avant la révolution, mes enfants n'étaient pas « distingués des sans-culottes, et j'espère qu'ils seront dignes de la république. « Je t'écris avec franchise, en sans-culotte montagnarde... Si on m'avait trompée « en me faisant le tableau de sa situation (celle de son mari), et qu'elle fût et te parût « suspecte, je te prie de n'avoir aucun égard à ce que je dis, car, comme toi, je suis « inexorable... »

Mais cet extrait, suffisant pour l'enchère, ne l'est pas pour prévenir certaines impressions défavorables, qui, dans cette circonstance, seraient souverainement injustes. A défaut d'une copie entière, que l'acheteur a refusé de me laisser prendre [1], voici d'autres passages rapidement relevés avant la vente, mais textuels :

« Alexandre n'a jamais dévié des principes de la liberté et de l'égalité. Il a « constamment marché dans cette ligne. S'il n'était pas républicain, il n'aurait eu ni « mon estime ni mon amitié. Je suis Américaine, et ne connais de lui que sa famille... « Ne le confonds pas avec ton ancien collègue [2], crois qu'il est digne de ton estime..... « J'applaudis à ta sévérité pour ce qui me regarde; mais je ne puis applaudir à « tes doutes sur le compte de mon mari... »

Qu'on n'oublie pas, d'autre part, que c'est la lettre d'envoi d'un mémoire justificatif. Qu'on n'oublie pas, surtout, qu'elle est adressée à Vadier, l'un des *frères terribles* du Comité de sûreté générale, suivant l'expression de Camille Desmoulins (n° 7 du *Vieux Cordelier*). — « Un odieux mélange d'orgueil, de barbarie et de lâcheté, dit M. Louis « Blanc (*Hist. de la Révol. franc.*, t. X, p. 7 et 8), caractérisait Vadier. Il plaidait contre « l'admission des moyens justificatifs comme une partie intéressée; il avait baptisé la « guillotine *le vasistas*, et prenait plaisir à y entendre *éternuer dans le sac*... Héron, « l'assassin privilégié du Comité, était le bras de Vadier. »

Or, de quoi s'agit-il ici, avant tout? De sauver Alexandre Beauharnais. Et pour cela ne faut-il pas que, par tous les moyens, sa femme cherche à donner foi et crédit à ses propres paroles? Suffit-il à son devoir de dissimuler ses sentiments royalistes? Certes, non. Pour l'accomplir dans sa plénitude, il faut aller au delà. J'en appelle à toutes les femmes : où faut-il s'arrêter?... Et Joséphine a-t-elle dépassé ce point? Je ne crains la réponse d'aucune. La phrase : *Si l'on m'avait trompée*... ne compromet pas

1. J'attendrai, comme disait Bernis.
2. A la Constituante.

un cheveu de plus de la tête de l'accusé, et peut-être le sauvera-t-elle. Quant à Beauharnais l'aîné, il est émigré, hors de portée du *vasistas :* on peut le charger; et d'ailleurs Joséphine n'apprend rien à Vadier en ce qui touche les sentiments de ce royaliste connu, éclatant, chevaleresque. Cependant il fallait parler de lui, puisqu'elle craint une confusion qui équivaudrait à une sentence de mort. Loin d'être un témoignage de faiblesse, la lettre de Joséphine est donc un acte de courage; car qui doute que se taire n'eût été le plus sûr pour elle dans cet horrible temps! Ah! qu'on n'essaye jamais de faire sortir de cette pièce un scandale contre celle qui l'écrivit! ou qu'alors le scandale et la honte retombent sur leur auteur! Pour moi, après avoir lu jusqu'au bout ce document d'un si vif intérêt, j'ai murmuré ces deux vers de mon Horace, en les modifiant un peu :

Splendide mendax, et in omne CONJUX
Nobilis ævum!

C'est dans ces occasions, mon cher directeur, que l'*inspection* dont je me suis chargé pour la *Gazette* a des douceurs qui en compensent les ennuis, et en apaisent aussi les scrupules. Car, vous le savez comme moi, fouiller dans les autographes, même dans ceux que va éclairer le gaz de l'enchère publique, ce n'est pas toujours de la bonne et légitime *curiosité;* mais neutraliser, quand on le peut, en défendant les absents éternels qui les ont écrits, le danger de ce singulier commerce, cette tâche est honnête : elle me plaît.

Ce que je suis certain de ne jamais faire, c'est d'aller, fût-ce pour me défendre, mes opinions ou moi, réveiller des autographes dans la nuit et le silence où ils dorment, et les jeter à la face des morts. Mes actes n'auront jamais besoin de cette arme déloyale : et des principes, quand ils sont vrais, peuvent toujours s'en passer.

DE GRAVIGNY.

VENTES D'OBJETS D'ART A LYON

De tout temps la province a eu le goût des objets d'art, mais c'était surtout celui des galeries de tableaux. On se rappelle les belles collections qu'au XVIIIe siècle renfermaient les grandes villes du midi de la France, Marseille, Toulouse, Montpellier, etc. Ces collections se sont dispersées peu à peu, par suite surtout de la diffusion des fortunes, et aussi parce que l'Italie, comme tous les greniers d'abondance, ayant fini par s'épuiser, on s'est blasé sur les richesses que l'on possédait, et l'on s'est lassé d'en attendre de nouvelles. Le système des musées publics, qui découle des principes nouveaux de notre société, tend constamment d'ailleurs à retirer de la circulation les œuvres les plus remarquables, et discrédite par cela même les collections particulières. Mais à défaut de Raphaël, de Rembrandt et de Murillo, on se rejette sur des séries d'un ordre plus humble, et je dirais même plus intime. On aime à lire l'heure sur un cadran émaillé du XVIIe siècle, à s'asseoir dans des fauteuils Louis XV, à serrer ses bijoux dans un coffret de la Renaissance. Les tapisseries de Beauvais sont plus harmonieuses pour l'œil que les papiers peints modernes, et les cuirs gaufrés de Flandre miroitent avec un éclat plus chaud que le maroquin qui s'égratigne. Tout cela n'est point seulement une mode, mais un signe très-frappant du besoin de familiarité dans l'art à notre époque, et ce retour

vers les belles choses du passé, au détriment des contrefaçons ou des médiocrités qui déshonorent trop souvent l'industrie moderne, après avoir pris naissance à Paris avec ce qu'on appelait *le romantisme*, a pénétré depuis longtemps déjà dans le monde de la province.

Un des correspondants de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. A. Thierriat, a bien voulu prendre pour nous des notes intéressantes dans une vente qui s'est faite récemment à Lyon. Nous nous empressons de les publier, en lui adressant tous nos remercîments.

« Une vente importante d'objets d'art a eu lieu dans notre ville les 9, 10 et 11 janvier. Elle comprenait cent quarante-cinq tableaux et plusieurs meubles sculptés anciens. Voici les prix les plus importants et les observations que m'ont suggérées quelques tableaux.

Bout et Baudewyns. *Le départ pour le marché*, très-beau tableau orné d'un grand nombre de figures, dans un paysage à l'effet du matin. 410 fr.

Albert Cuyp. *Paysage au soleil couchant*, peint sur bois et signé A. C. De nombreux repeints déshonoraient ce beau tableau, qui s'est cependant vendu 700 fr.

Adrien Brauwer. *Le combat du gras et du maigre.* Un bataillon de bourgeois, sous le pavillon de Hollande, charge vigoureusement un régiment de moines et de moinesses. Peinture sur bois signée : Adrien Brauwer, 1640. Malgré cette signature, il est permis de douter de l'authenticité de ce tableau, vendu 755 fr.

Gérard Honthort, dit Gherardo delle Notte. *Les quatre Saisons*, panneaux décoratifs. Ils ont souffert. 350 fr. les quatre.

Henri Honoius. *Portrait d'Abraham Josse Hondius, géographe et astronome.* 250 fr.

Rubens. *Portrait de Marie de Médicis.* Copie, vendue 70 fr. — Du même. *Diogène cherchant un homme*, esquisse. 100 fr.

Van Eckhout. *Le Paralytique*, beau tableau gâté. 120 fr.

Van Hussen. *Chevaux d'attelage*, peinture sur bois signée, et datée 1773. 25 fr. — Cette signature, mal lue, ne serait-elle pas celle de Verdussen, qui a peint des batailles et des chevaux ?

Lucas Kranach. *L'Adoration des Mages.* 250 fr.

Hemmelinck. *Saint Jérôme au désert*, signé du monogramme H. 400 fr.

École espagnole : Velasquez. *Portrait d'une petite fille tenant une orange.* 136 fr.

L'école française n'offrait pas un grand nombre de tableaux remarquables; mais l'on y rencontrait plusieurs peintures intéressantes d'artistes lyonnais. Inutile d'ajouter qu'en général ce sont celles qui se sont le plus mal vendues.

Blanchet (Thomas), de Lyon. *Sainte Thérèse en extase.* 7 fr. 50.

Bony, de Lyon. *Guirlande de fleurs autour d'un vase antique.* 70 fr.

Sébastien Bourdon. *Repos en Égypte.* Ce bon tableau, que je crois vraiment original, n'a atteint que le prix de 55 fr., tandis qu'une imitation de Chardin montait jusqu'à 101 fr.

Chatelet (A.), de Lyon. *Paysage*, signé, et daté 1782. 30 fr.

J. Courtois, dit le Bourguignon. *Bataille.* 157 fr.

De Troy (J.-F.). *Astyanax découvert par Hector*, grande et riche composition, haute de 1m 40 sur 1m 70 de largeur, vendue 300 fr. malgré le mauvais état de la toile.

Dunouy (Alexandre-Hyacinthe). *Vue prise aux environs de Rome*, beau paysage d'un maître peu connu, qui a longtemps habité Lyon. 401 fr.

Douet, professeur à Lyon vers 1750. *Fleurs*, très-beau tableau de la plus grande finesse. 91 fr.

Groron, de Lyon. *Portrait de madame Bony*, femme du dessinateur cité plus haut. 114 fr.

Aug. Hennequin, de Lyon. *Loth et ses filles*. Largeur, 1m 50, hauteur, 0m 80. 33 fr.

Fr. Clouet, dit Janet. Deux portraits. Les enchères ont fait bonne justice de cette attribution : l'un s'est vendu 25 fr., l'autre 7 fr. 50.

Lantara. *Paysage, effet de pluie*. 50 fr. 50.

Baptiste Monnoyer. Bon tableau de fleurs. 180 fr.

Hyacinthe Rigaud. Joli portrait d'un homme de guerre. 150 fr.

Horace Vernet. *Escarmouche de cavalerie :* passage d'une rivière par des cuirassiers français. Largeur, 0m 45, hauteur, 0m 38, signé. 431 fr.

Wéry, de Lyon. Trois paysages, vendus l'un 35 fr., l'autre 13 fr. 75, et le troisième 23 fr. 50.

L'école italienne a le privilége des tableaux douteux, mot honnête qui sert à déguiser les copies. Aussi les enchères ont-elles été très-faibles. Plusieurs de ces peintures, baptisées *école du Guide* ou *école des Carrache*, n'ont pas dépassé 5 fr. Voici les seuls prix sérieux :

Benedetto Castiglione. Deux *Marches de troupeaux*. 62 fr. les deux.

Carle Maratte. *Madone*. 120 fr.

Rosa de Tivoli. *Animaux dans un paysage*. Deux sujets en pendant ; ensemble 119 fr.

Les meubles se sont comparativement mieux vendus que les tableaux. Aucun n'est descendu au-dessous de 50 fr. Plusieurs ont atteint des prix élevés pour une vente de province.

Meuble en ébène, cabinet du XVIIe siècle. 350 fr.

Chaire seigneuriale du XVe siècle, en chêne, à sculptures gothiques. 60 fr.

Chaire seigneuriale du XVIe siècle, avec colonnes et riches ornements, en chêne. 240 fr.

Horloge régulateur du XVIe siècle, cadran en cuivre et acier poli, avec figures, la caisse en ébène avec incrustations de nacre et d'étain. 310 fr.

Table du XVIe siècle, à éventail, chêne sculpté, les pieds en forme de griffons. 600 fr.

Petit meuble plaqué d'écaille et d'ébène, guilloché, garnitures de bronze doré avec cabinet incrusté d'ivoire ; ce meuble est supporté par une table à tablier servant de bureau, style du XVIIe siècle. 450 fr.

Crédence garnie de ses ferrures, à deux portes, avec riches sculptures, époque de Louis XIII. 470 fr.

Meuble florentin à deux corps, du XVe siècle, en chêne, richement sculpté sur trois faces, avec cariatides, enroulements, griffons et feuillages, du style le plus hardi et le plus capricieux, meuble princier. 975 fr.

Lit du XVIe siècle, à colonnes et à enroulements sculptés. 585 fr.

La vente a produit une somme totale de 15,629 fr. 90 c.

Un autre de nos correspondants nous écrit également de Lyon :

« La vente de la collection Parot, de Lyon, vient de se terminer ; elle a été faite dans de déplorables conditions. Toutes les belles et bonnes monnaies ont été sacrifiées, données au quart de leur valeur, tandis que des pièces d'une bien moindre importance

étaient vendues au double, ce qui ne fait pas l'éloge de certains collecteurs. En somme, cette collection, dont un marchand de Paris était prêt à offrir 25,000 fr. à l'amiable, lorsqu'il fit le voyage il y a quelques mois pour s'en rendre acquéreur, a produit à peu près une quinzaine de mille francs. Un tiers au moins des pièces de ce curieux cabinet a été adjugé à un numismate parisien, mieux avisé que ses confrères et plus hardi que les amateurs lyonnais, qui ont perdu là de belles et rares occasions de garnir les tiroirs de leurs médailliers. »

PH. B.

LIVRES D'ART

DEUTSCHER KUNST-KALENDER..... Almanach allemand des Beaux-Arts, *pour l'année* 1860 (1re *année*), *publié d'après des documents authentiques, sous la direction du* Dr Max Schasler. — Berlin ; in-8°.

Il nous vient d'Allemagne un volume qui répond à un reproche souvent adressé aux artistes de ce pays. Nous-même, nous avons quelquefois exprimé le regret, d'autant plus vif que nous attachons plus de prix à la pensée allemande et aux œuvres qu'elle a produites, de voir de grands artistes s'enfermer trop volontiers dans le cercle un peu étroit de leurs habitudes, et rester trop indifférents à ce qui se passe autour d'eux. Les déplacements fréquents de quelques-uns des plus éminents, appelés à diriger des écoles, des académies, des musées, ou chargés de travaux importants dans les principales villes; puis le mouvement des associations connues sous le nom de *Kunstvereine,* qui ont organisé des expositions périodiques, et qui font circuler sans cesse dans toutes les parties de la Confédération germanique les nouvelles productions que les artistes leur confient, ont peu à peu ébranlé cette inertie étrange en des esprits dont l'essor est quelquefois si vaste. M. Max Schasler, rédacteur en chef du journal de beaux-arts *les Dioscures,* publié à Berlin, qui est l'organe principal des Kunstvereine, a eu la pensée de continuer l'œuvre de ces sociétés, en réunissant chaque année, à l'usage des artistes ses compatriotes, des renseignements qu'ils trouveront sans doute indispensables, quand une fois ils les auront eus sous la main. Ces renseignements ne sont pas moins précieux pour nous qui désirons connaître mieux nos voisins.

L'ouvrage est divisé en deux parties : la première, que l'on peut appeler historique, contiendra, les années suivantes, quand l'annuaire aura reçu tous les développements que l'auteur veut lui donner, des récits tirés de l'histoire de l'art. Dès ce premier volume, on y trouve des études sur quelques-uns des plus remarquables artistes contemporains, un nécrologe complet des artistes et des personnages qui s'intéressent aux arts, décédés dans l'année écoulée; enfin, un résumé faisant connaître les ouvrages importants d'architecture, de sculpture et de peinture, exécutés dans le même temps. Ce résumé remonte même, cette fois, un peu plus haut que la dernière année. On comprend l'intérêt que trouveront à le parcourir les Allemands familiarisés depuis longtemps avec les noms des auteurs et leurs ouvrages. Nous espérons que parmi les Français, à qui un petit nombre seulement de ces noms sont connus, il s'en trouvera qui se reprocheront leur ignorance, en voyant cette longue énumération de travaux

considérables et de noms célèbres de l'autre côté du Rhin, et que plus d'un entreprendra de les aller juger de plus près.

La seconde partie du volume sera surtout consultée par les artistes allemands qui y trouveront toute espèce de renseignements concernant les Académies, les Écoles, les Sociétés de beaux-arts de leur pays, leur organisation, leur distribution, leurs statuts, l'époque des expositions, les conditions d'envoi, etc., etc. M. Max Schasler se plaint, toutefois, de n'avoir pas rencontré partout, quand il demandait des communications utiles à tous, l'empressement auquel il avait droit de s'attendre; mais il n'est qu'au début de son entreprise et, à notre avis, il y a réussi dès la première année au delà de ce qu'on devait espérer. Eh! ne savons-nous pas, nous tous qui nous efforçons de notre mieux d'intéresser les artistes à leurs propres affaires, ce qu'il faut, non pas en Allemagne, mais en France, mais en tout pays, d'efforts redoublés, de patience, de prudence, de soins pour vaincre l'insouciance des uns, les résistances des autres, et après s'être efforcé de donner à chacun une juste satisfaction, ne pas les mécontenter tous ensemble.

E. S.

Histoire de l'art italien par la gravure, du XIIIe au XVe siècle. — Les Stances de Raphael au Vatican, *éditées par* Brognoli, à Rome[1].

Si l'Italie n'est plus ce qu'elle a été au XVe siècle, l'Athènes de l'Europe, elle n'est point cependant aussi éloignée de ses beaux jours que certaines personnes se plaisent à le dire. Non-seulement elle sait admirer les chefs-d'œuvre qui ont fait sa gloire, mais elle possède encore d'excellents sculpteurs et de très-habiles graveurs.

Le XVIIe siècle, tout absorbé dans son enthousiasme pour les Carrache et leurs sectateurs; le XVIIIe siècle, trop enclin aux sujets frivoles ou licencieux, avaient négligé de traduire ces grands maîtres de la Renaissance, dont les chefs-d'œuvre menacent de disparaître bientôt.

Notre temps, à qui l'on ne peut refuser la supériorité du sens critique, tout en faisant une juste part aux maîtres admirés par les siècles qui l'ont précédé, a cherché plus haut les vraies sources du beau. Parmi les diverses tentatives pour remettre en honneur les maîtres du XVe siècle, l'époque la plus illustre de la peinture, peu méritent autant d'éloges et d'encouragements que celle de M. Brognoli.

Cet intelligent éditeur s'est proposé de montrer, dans une suite de planches, le développement entier de l'histoire de l'art depuis le commencement du XIIIe siècle, où l'art italien s'est affranchi de l'art byzantin, jusqu'aux premières années du XVIe siècle, où il atteignit son apogée.

Cet ouvrage ne comprendra pas moins de 150 planches, gravées sous la direction de maîtres célèbres : Cornélius, Mercuri, Minardi, Overbeck, Tenerani. Divisé en trois parties, il contiendra : 1° Tout ce qu'ont peint à Orvieto Luca Signorelli, Fra-Angelico, le Pastura, Hugolin d'Orviete et autres; 2° les peintures de Giunta, de Cimabue, de Giotto, de Giottino, de Capanna et de Gaddi, dans les trois sanctuaires de Saint-François d'Assise; 3° tout ce que Gozzoli, Spagna, Lippi, Fra-Angelico, Pinturicchio, Pérugin, Raphaël et plusieurs autres peintres célèbres ont exécuté à Pérouse, à Citta della Piève, à Spoleto, à Foligno, à Spello, à Montefalco, à Todi, à Panicale, à San-Giacomo et à Trevi.

1. On souscrit à Paris, chez A.-W. Schulgen, 25 rue Saint-Sulpice.

Les dimensions de ces planches gravées, d'une largeur de 50 cent. sous les marges, permettront de juger ces compositions superbes, jusqu'à présent inconnues de ceux qui ne peuvent voyager; elles formeront un des recueils les plus curieux qui aient été publiés jusqu'ici.

La Résurrection des morts et *le Paradis*, d'après Signorelli, déjà terminés, nous font bien augurer de cette publication. M. François Cerroti, conservateur de la bibliothèque Corsini, s'est chargé d'écrire le texte qui accompagnera les gravures. Les deux planches que nous avons sous les yeux ont été dessinées par M. Pasqualoni, et gravées, la première par M. Carocci, la seconde par M. Hufer, dans le goût de ces artistes allemands, qui semblent avoir une prédilection pour l'art du XIVe siècle. Elles rendent, incontestablement beaucoup mieux les qualités de Signorelli, ce grand maître si peu connu en France, que toutes les estampes faites jusqu'à présent d'après lui.

M. Brognoli, non satisfait de mener à bonne fin une entreprise si difficile, a, en outre, dessein de faire suivre cet ouvrage de la reproduction des *Stances* de Raphaël. Ces chefs-d'œuvre n'avaient encore été traduits entièrement dans de grandes dimensions, si nous ne nous trompons, que par Volpato, dont les estampes ne satisfaisaient plus les amateurs, devenus difficiles. Si le dessin fait par M. Severati trouve dans le graveur un interprète fidèle, ce dont nous ne doutons point, nous pourrons bientôt conserver dans nos cartons la représentation vraie de ces pages sublimes.

E. G.

Art décoratif. *Ornements, vases et décorations, d'après les maîtres, gravés par* A. Péquégnot. — Paris, 1860; 3e vol.

Nous devons signaler aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* le 3e volume de cette intéressante et utile publication, éditée, avec une louable persévérance, par l'artiste lui-même. Nous y reviendrons un jour plus à loisir, pour en faire ressortir les qualités artistiques; mais nous dirons dès aujourd'hui que M. A. Péquégnot s'est donné pour tâche de reproduire, avec toute l'exactitude possible, des ornements choisis parmi les maîtres de toutes les époques et de toutes les écoles. C'est ainsi que nous trouvons dans ce volume des *cheminées* par *Jean Lepautre, Jean Marot, Blondel* et *Canu* (époque Louis XVI), des *arabesques*, par *J. d'Udine*, des fleurs d'après Ranson, une figure d'après *le Primatice*, et des *panneaux décoratifs* d'après *Simon Vouet*. Citons encore les noms de *Huet, Dieterlin, Cauvet, de La Fosse, Toro, Saly, Parijean, Hutin*, et l'Allemand *Altdorfer*.

Ces volumes sont composés chacun de 50 planches sur papier quasi colombier. Le ministère d'État (section des Beaux-Arts) y a souscrit, ainsi que les manufactures de Sèvres, des Gobelins, le Conservatoire des arts et métiers, et les musées de province, entre autres celui d'Orléans. En effet, ces reproductions intelligentes et fidèles popularisent à peu de frais des matériaux indispensables aux artistes industriels, qui s'astreignent aujourd'hui à reproduire sincèrement le style précis d'une époque, et offrent d'excellents modèles aux jeunes élèves des écoles.

Ph. B.

— L'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans sa séance du vendredi 3 février 1860, a procédé à l'élection d'un membre en remplacement de M. Lenormant, décédé. Elle a élu M. Beulé, l'auteur de l'*Acropole d'Athènes*, des *Monnaies d'Athènes*, et d'autres ouvrages également appréciés des savants et des amis des arts. Les belles dé-

couvertes récemment faites à Carthage par M. Beulé ne le désignaient pas moins aux suffrages de l'Académie.

Le nouvel académicien a rouvert, le mardi 6 février, à la Bibliothèque, son cours d'archéologie. Il a pris cette année pour objet de ses leçons l'histoire de la peinture chez les anciens. Heureux dans tout ce qu'il entreprend, le jeune et savant professeur a eu le bonheur de retrouver un discours de Périclès sur l'art dont il se propose de parler, et, à sa première leçon, il l'a traduit pour ses auditeurs. Cette lecture a produit sur eux le plus grand effet.

— On voit en ce moment, exposés dans la salle de l'école des Beaux-Arts, les moulages d'admirables sculptures, dernier envoi adressé de Grèce à l'école par M. Charles Lenormant, avant ce fatal voyage à Épidaure, qui devait lui coûter la vie.

Le premier de ces moulages est un bas-relief de grande dimension, retrouvé dans le courant de l'année dernière près de l'église de Saint-Zacharie, parmi les ruines d'Éleusis, à l'endroit même où, d'après les conjectures de M. Ch. Lenormant, devait se trouver le temple de Triptolème, mentionné par Pausanias. Le sujet du bas-relief confirme cette hypothèse; il représente en effet Triptolème debout entre Cérès et Proserpine, recevant, de la déesse des moissons, le premier grain qu'il doit confier à la terre. L'élégance et la force réunies dans le corps du jeune héros, la majestueuse beauté de Cérès, le charme idéal de la figure de Proserpine, une des plus ravissantes qui soient sorties du ciseau grec, font de ce bas-relief un exemple achevé de la plus belle époque de l'art.

On voit à côté une tête colossale de Neptune, trouvée en même temps sur le même emplacement; malgré les mutilations qu'elle a souffertes, elle frappe encore par un air de grandeur et de puissance; mais les maçons, qui ont retrouvé cette tête en creusant les fondations d'une école communale, l'ont malheureusement encastrée dans un des murs du bâtiment qu'ils ont construit, de telle sorte que, la moitié de la tête étant enfouie dans la maçonnerie, il n'a été possible de mouler que la partie de la face qui se détache du mur.

Nous reviendrons sur ce sujet plein d'intérêt, en offrant à nos lecteurs des dessins exécutés d'après ces moulages. Il est probable que des fouilles nouvelles feront retrouver, parmi l'amas énorme de ruines qui couvre l'emplacement de l'antique Éleusis, d'autres morceaux dignes de ceux dont on voit la reproduction exacte à l'école des Beaux-Arts.

— Des fouilles faites à Néris-les-Bains (Ardèche), pour l'agrandissement de l'hôpital, ont fait découvrir trois magnifiques cariatides d'un mètre carré au moins de dimension; elles faisaient partie d'une frise, ainsi que le prouve le rebord taillé à encadrement.

L'une de ces cariatides offre la tête de Jupiter Olympien, l'autre celle de Junon, et la troisième, parfaitement conservée, est l'allégorie de la Douleur, la tête penchée sur une main qui laisse échapper l'urne lacrymatoire. Cette dernière figure, plus grande que nature, est très-remarquable d'expression.

Quelques jours plus tard, une statue antique de Vénus, du plus beau style, a été encore trouvée, non loin du même endroit. Nous reviendrons sur ces découvertes.

— Jeudi matin a eu lieu, à Saint-Philippe-du-Roule, l'inauguration de la chapelle de la Sainte-Vierge, annexée à cette église en 1840 et dont la restauration a été dirigée par M. Baltard, architecte de la ville de Paris. Les peintures murales sont dues à M. Claudius Jacquand.

— Un incendie considérable qui a éclaté aux Andelys, dans la nuit du 6 au 7 février, a entièrement détruit le Palais de Justice de cette ville. C'est là, on s'en souvient, que se trouvait le tableau de *Coriolan* du Poussin; nous nous empressons d'annoncer que ce tableau a été heureusement retiré de l'édifice avant que l'embrasement ne devînt général.

— On vient de placer dans les galeries du musée de Versailles, au rez-de-chaussée de l'aile du nord, dans la dernière des salles consacrées à l'histoire de France, un grand tableau de Noël Hallé, représentant les magistrats de la ville de Paris recevant la nouvelle de la paix, en 1763.

— L'Académie des beaux-arts de Florence, fermée depuis de longues années, a été solennement rouverte le 22 janvier dernier.

— La maison de Michel-Ange, située via Ghibellina, à Florence, est, comme on sait, un musée rempli de chefs-d'œuvre laissés par le sculpteur à sa famille. Le conseiller Buonarotti, un de ses descendants, a légué, dit la *Correspondance littéraire*, cette maison et son contenu à sa ville natale. Sur l'opposition des héritiers, le gouvernement provisoire toscan a transigé avec eux, moyennant la somme de 4,000 écus (22,000 fr.), et est devenu définitivement possesseur d'une inestimable collection. On vient, en effet, d'y découvrir des trésors sur lesquels on ne comptait pas, c'est-à-dire des œuvres inédites, en vers et en prose, du statuaire, ainsi que de nombreuses et intéressantes lettres de quelques-uns de ses plus illustres contemporains.

— Les murs de la galerie qui conduit au vestibule de la chambre des lords, au palais de Westminster, sont divisés en compartiments destinés à recevoir des peintures à fresque exécutées sur ardoise. On vient, récemment, de mettre en place une grande fresque de Cope, représentant les *Adieux de lady Russell à son mari condamné à mort.*

— La Galerie nationale de Londres, qui a reçu depuis peu de temps des accroissements si considérables par les achats qu'elle a faits successivement en Angleterre, à la vente de la galerie de lord Northwick; en Allemagne, à celle de la collection Söder; en Italie, où elle s'est fait céder un tableau d'Ambrosio Borgnone, provenant de la chapelle de Bebecchino, près de la Chartreuse de Pavie; en Espagne enfin, où, s'il faut en croire ce qu'on assure, une peinture de Velasquez n'a pas été payée par elle moins de 400,000 fr., vient encore de s'enrichir, dans notre pays même, en acquérant en bloc la magnifique collection de M. Beauconfin, un musée de tableaux italiens, du meilleur choix et du plus grand prix. Les hommes qui ont ouvert aux intelligences de tous les pays la splendide hospitalité du British-Museum, veulent aussi avoir à Londres la plus belle galerie de l'Europe. C'est cependant une nation dont la dette s'élève à vingt-cinq milliards qui donne l'exemple de cette magnificence inouïe, et qui, plongée jusqu'au cou dans les affaires, trouve le temps, l'argent et le zèle nécessaires pour se composer un Louvre britannique qui, avant peu d'années, si l'on n'y prend garde, aura éclipsé notre Louvre français.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

EXPOSITIONS DE PROVINCE

EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE LYON

I

Les expositions de province, longtemps humbles et cachées, aspirent désormais à une publicité qui leur est bien due. Même après les *Salons*, dont Paris a le privilége, elles peuvent offrir à tout ami des arts un intérêt sérieux. On retrouve là les noms les plus aimés du public parisien, et tout à côté se rencontrent des noms nouveaux, ignorés, méconnus même, de leurs compatriotes. Les uns, artistes émérites, représentants d'un art qui n'est plus; les autres, toute une jeune et ardente génération, avide de briser sa coquille et de se modeler sur l'exemple des maîtres de l'art moderne. Et quant aux maîtres, ces habitués des salons de Paris, il est piquant de les surprendre au milieu de ces salons de province, où, comme des orateurs descendus de la tribune, ils n'ont pas toujours la parole. Un petit nombre seulement conserve son prestige. Leur personnalité alors se dessine plus nette et plus franche. On comprend mieux la valeur de chacun en mesurant la part d'influence qu'il a pu exercer de loin, sans le savoir.

La Société des amis des Arts de Lyon, fondée en 1836, a ouvert cette année sa vingt-quatrième exposition. Ce n'est pas ici le lieu ni le moment de faire l'histoire de cette société, une des plus anciennes de France. Il suffira d'indiquer en quelques mots les services qu'elle a rendus à l'école lyonnaise. Le plus grand est d'avoir liquidé la succession de Boissieu, aggravée de l'héritage des Révoil. Longtemps l'école lyonnaise a joui d'une assez triste réputation. Vouée par nécessité à la peinture de fleurs, on l'accusait d'apporter dans les autres branches de l'art le même amour du détail, la même minutie de dessin, la même exécution précieuse et bornée, qui semble l'apanage du peintre de fleurs. En appelant à ses expositions les artistes du dehors, la Société des amis des Arts de Lyon a émancipé ceux de son pays. Par ses encouragements, par ses acquisitions, par la faveur dont elle entourait les chercheurs de voies nouvelles, elle est arrivée à dégager l'école de ses errements malsains, elle a préparé la transformation du goût public, devenu déjà plus libéral.

La plupart des sociétés des amis des Arts croient avoir assez fait, quand elles ont chaque année organisé une exposition et dépensé en achats de tableaux une somme plus ou moins considérable. La société de Lyon ne se croit pas quitte à si bon marché; elle a institué des concours de fleurs, de dessin, d'ornement et de gravure, et chaque année, après son exposition, elle décerne aux lauréats des prix et des médailles pour une somme de 5,000 francs. De plus, après avoir, à l'exemple des autres sociétés, essayé de tous les systèmes de primes, albums de vues locales, estampes gravées *ad hoc*, gravures obtenues au rabais de la maison Goupil, la Société des amis des Arts de Lyon s'est arrêtée à une combinaison, la plus heureuse, à coup sûr, qu'elle pût rencontrer. Elle fait exécuter chaque année un certain nombre de planches gravées d'après les plus beaux tableaux du Musée de Lyon. L'ouvrage, arrivé à sa quatrième année, comprend déjà une vingtaine de planches. Ainsi se répand parmi les souscripteurs, avec le goût de l'art, la connaissance des richesses du Musée de la ville, richesses souvent ignorées de ceux qui sont le mieux placés pour les protéger ou les accroître.

Ces dépenses extraordinaires, en dehors des expositions, expliquent pourquoi les achats annuels de la Société des amis des Arts de Lyon ne dépassent pas le chiffre de 25,000 francs. D'autres villes dépensent davantage, et font beaucoup moins pour l'encouragement des beaux-arts et la propagation du goût.

On s'explique par les mêmes motifs pourquoi la Société de Lyon n'a pas encore un local à elle. C'est dans les salles du Musée que se tiennent ses expositions. De là, nous dit-on, l'avantage de ne pas déroutер le pu-

blic en lui laissant pour lieu de rendez-vous l'endroit même où il est habitué à venir admirer les objets d'art. De là, par contre, l'inconvénient très-grave de supprimer pour un temps cette admiration, de la confisquer en quelque sorte au profit des artistes modernes, dont les œuvres dérobent pendant trois mois la vue des maîtres anciens. Mais par-dessus les cloisons temporaires qui les emprisonnent, les vieux maîtres montrent la tête, ils jettent un regard d'encouragement sur les tentatives de leurs successeurs, et plus d'un sourit sans doute à la vue des efforts, quelquefois maladroits, des jeunes peintres qui cherchent à les suivre dans les voies périlleuses de l'art.

Le développement de la petite peinture aux dépens de la grande est aujourd'hui un fait banal. Constater ce développement, c'est la préface obligée de tout compte-rendu des expositions modernes. Certes, nul n'apprécie plus que nous les qualités d'esprit et de sentiment dépensées par les artistes contemporains dans la peinture de paysage et de genre; nul ne subit plus volontiers le charme de tant de talents aimables; nul n'applaudit avec plus de plaisir à tant d'efforts couronnés par tant de succès; nul cependant ne déplore avec plus d'amertume cette sorte d'abdication du grand art, qui n'a d'autre justification que l'autorité funeste du fait accompli.

Toutefois, la grande peinture n'est pas totalement absente de l'Exposition de Lyon. M. Legras s'est senti encore assez de foi dans l'âme pour traiter un sujet religieux. La Vierge, soutenue par saint Jean, s'éloigne du sépulcre du Christ. Cette composition assez expressive, d'un dessin froid et d'une couleur trop entière, manque de force. Mais, du moins, elle est sage et préférable par là au *Martyre de saint Pothin* de M. Bin, vaste toile pauvrement remplie. M. Michel Dumas, qui est Lyonnais, a exposé une *Mater dolorosa*, belle tête souffrante, bien étudiée, d'un sentiment élevé, sinon puissant. M. Domer aussi est resté fidèle aux traditions religieuses de l'école lyonnaise. Son *Martyre de saint Irénée* est un carton : il serait superflu de lui reprocher l'allure indécise de son dessin. La composition a un assez grand aspect; les groupes s'enchaînent. Avec quelques études sérieuses, en serrant de plus près le mouvement et la forme, M. Domer pourra faire de ce carton une bonne peinture murale; car la ville de Lyon, qui répare ses anciens édifices et qui en construit chaque jour de nouveaux, quand il s'agit de les décorer, s'adresse de préférence aux artistes sortis de ses écoles. Tout dernièrement, M. Janmot décorait une église de peintures murales qu'il ne nous a malheureusement pas été possible de voir. La plupart des chapelles de Lyon sont ornées de vitraux modernes. On voit à l'Exposition un grand carton de M. Pagnon-Deschelettes, des-

tiné à servir de modèle pour une verrière. La composition en est bonne, le dessin point trop archaïque. Il représente saint Simon Stoq recevant le scapulaire. Des médaillons dont les sujets sont empruntés à la vie de saint Charles et de saint Irénée, dessinés avec goût par M. Lamothe, doivent également être reproduits en vitraux pour la chapelle des Missionnaires des Chartreux.

On retrouve à l'Exposition de Lyon un tableau que la critique parisienne a salué, au Salon de 1859, sinon d'acclamations enthousiastes, au moins d'encouragements bienveillants : *l'Entrée des Hussites au concile de Bâle*. L'auteur, M. Bellet-Dupoisat, a déployé dans cette œuvre des qualités énergiques et vivaces qui ont pu faire croire à quelques-uns qu'il était élève de M. Eugène Delacroix. M. Bellet-Dupoisat est élève de l'école lyonnaise et de lui-même. La recherche d'un idéal personnel l'a poussé de côté et d'autre à des tentatives diverses, qui toutes semblent s'inspirer d'un maître différent. C'est un talent qui n'a pas encore trouvé sa formule. A côté des *Hussites*, dont nous donnons ici la gravure, il expose un essai hardi, *les petites demoiselles de Bellecour*. M. Bellet n'est pas le premier qui se soit demandé pourquoi l'art moderne ne s'inspirerait pas directement des mœurs et des costumes modernes. Il est descendu dans la rue, ou plutôt sur la place Bellecour, et il a peint les jeux des petites filles par un beau jour d'été. Elles dansent en rond, pendant que les bébés s'amusent à fouiller la terre, et que les mamans brodent sous les arbres. Auprès d'elles — *proh pudor!* — est un monsieur en chapeau noir et en redingote. Nous applaudirions à cette audace, si le peintre s'était approché davantage du but qu'il voulait atteindre. La représentation de la vie moderne par le costume moderne exige un esprit de détail sans lequel elle n'existe pas à nos yeux. Or, c'est une qualité toute flamande que ne comporte pas le tempérament coloriste de M. Bellet-Dupoisat. Dans les *Hussites*, sujet archaïque, il a pu, au contraire, se développer tout à son aise. Cette vaste salle est pleine de lumière, on dirait presque pleine de bruit. Les riches vêtements des prélats, les armures des chevaliers qui entrent, les manteaux de leurs compagnons, les mitres blanches, les chapes des évêques, tout cela chatoie et reluit au sein d'une atmosphère blonde. Les *Hussites* sont, pour le moment, l'œuvre la plus importante et la mieux réussie de M. Bellet-Dupoisat. Mais il est jeune, l'avenir est à lui et lui réserve d'autres succès.

La *Phryné* de M. Bonirote nous semble l'erreur d'un homme de savoir et de goût que son sujet a trahi en route. M. Bertrand a envoyé de Rome un tableau qui témoigne des études sérieuses qu'il y poursuit. Il y a dans ses *Femmes d'Alvito en pèlerinage* une préoccupation du style et

ENTRÉE DES HUSSITES AU CONCILE DE BALE

Par M. Bellet-Duroisat.

une recherche du dessin sérieux qui ressortiraient davantage, si M. Bertrand avait pu se dégager des habitudes de couleur noirâtre contractées au milieu des brouillards de sa ville natale.

L'Exposition de Lyon a eu la bonne fortune de voir les artistes parisiens se séparer un moment en sa faveur de quelques toiles importantes. La plupart sont bien connues de nos lecteurs. Il est aussi inutile de décrire que de juger, après tant de critiques éminents, *le Jour des Morts*, de M. Bouguereau; *la Proscription des Irlandaises*, de M. Muller; *les Funérailles du Martyr*, de M. Timbal, et, du même auteur, *la Vieillesse de saint Jean*, répétition du tableau placé au Musée du Luxembourg. M. H. Lehmann a envoyé *le Pêcheur et l'Ondine*, ballade allemande traduite avec élégance et simplicité; M. Pérignon, *Marie-Antoinette ramassant le pinceau de madame Lebrun*, composition gracieuse dont la couleur demanderait un peu plus de force contenue. *Les Fourrageurs*, de M. Tabar, *le Combat de Kaughil*, de M. Beaucé, ont également figuré au dernier Salon; mais il ne nous souvient pas d'y avoir vu *la Mort du général Kirgener*, vaste toile où M. Armand Dumaresq, par la vigueur d'un dessin serré et la puissance d'un ton sobre, encore trop sourd, atteint presque au caractère épique. Le tableau de M. Pils, dans des dimensions plus restreintes, conserve aussi le souvenir d'une des actions héroïques de nos dernières guerres, action familière celle-là, car elle se reproduisait tous les jours, le dévouement des aumôniers de l'armée. La couleur claire et brillante de M. Pils contraste peut-être ici avec la tristesse du sujet; mais la tête du soldat mourant est belle, et le prêtre, bien qu'un peu jeune, accomplit dignement sa mission. Dans ce même genre, la peinture militaire, nous rencontrons encore l'infatigable M. Bellangé. «La joie fait peur », ainsi pourrait s'intituler son *Retour au village*, le retour imprévu d'un troupier que sa vieille mère n'attend plus et qui hésite à la surprendre.

Le nom de M. Hébert doit trouver sa place ici, bien que l'auteur de *la Mal' Aria* et de *Rosa Nera* n'ait envoyé à l'Exposition de Lyon qu'une étude, qui appartient plutôt au paysage qu'à l'histoire ou au genre. C'est une *Rue de la Cervara*, une de ces rues tortueuses, tantôt voûtées, tantôt en gradins glissants, dont les murs gris suent la misère, et où s'aperçoivent, perdues dans la pénombre, quelques vieilles aux bas rouges, au jupon bleu, au *panno* blanc. Cette reproduction sincère d'un pays cher à l'imagination de l'artiste est peinte avec la finesse et la distinction qui sont le caractère propre du talent de M. Hébert.

Les deux Foscari, de M. Léon Goupil, sont un écho affaibli de l'enseignement de Paul Delaroche, ainsi que *le Cardinal Mazarin*, de M. Ravel;

tandis que le *Salvator Rosa*, de M. Cornilliet, rappelle les beaux jours de 1830. Deux études de M. Breton nous ramènent à un art plus moderne et plus vivant. Sous la chemise de toile grossière, sous le jupon usé qui voilent leurs formes, on devine, dans *la Faneuse* et *la Glaneuse*, de belles et fortes femmes, des corps solides et pleins de suc, comme dit le poëte latin. La vie dure des champs a de bonne heure terni leur jeunesse et donné à leurs traits une expression méditative. Ces deux figures, d'un ton sobre et ferme, sont pleines de style; *la Faneuse*, surtout, semble une Diane de Gabies condamnée aux rudes labeurs de la campagne. Les mêmes qualités de style distinguent *le Dernier-né*, de M. Coubertin. Le pauvre enfant gît dans sa bière, enveloppé d'un linceul blanc, et tout à côté, à genoux, drapées aussi d'une longue cape blanche, sa mère et sa sœur pleurent silencieusement. C'est une œuvre émue, simple, grande. La couleur, blonde et distinguée, a quelque analogie avec celle que M. Landelle a donnée à ses *Vanneuses*, gracieuses filles des Pyrénées, au costume pittoresque. M. Clère a peint aussi avec beaucoup de distinction une *Jeune paysanne du royaume de Naples*. Assise sur la terrasse orientale qui sert de toit à sa maison, elle tricote pendant que sa petite sœur dort paisiblement appuyée contre ses genoux. Le dessin, juste et précis, s'est attaché à rendre le caractère de ces physionomies typiques. Un fond de paysage, léger et fin, laisse voir à l'horizon le grand rocher de Capri, et à ses pieds les vergers d'oliviers entourés de haies de nopals, qui se mêlent aux maisons blanches. *La Famille italienne*, de M. de Curzon, reproduit aussi ces types aimés de la race italienne. Mais la couleur de ce tableau, pour vouloir rester claire, a pris un aspect pâle et farineux qui nuit au charme de la composition. Dans *le Gardeur de buffles*, au contraire, le ton, nourri et solide, concourt, avec la consciencieuse précision du dessin, à la perfection de l'ensemble; le fond, toutefois, ne nous paraît pas assez sacrifié. Et, pourtant, qui sait mieux que M. de Curzon envelopper les détails dans la masse, témoin sa *Vue de Civita-Castellana*, dont les grandes lignes se profilent si simplement sur un ciel crépusculaire?

Étant données les habitudes du goût lyonnais, formé à l'école de la peinture de fleurs, on comprendra quel scandale doit causer à l'Exposition de Lyon un tableau de M. Alfred Stevens, et surtout un tableau tel que *la Mendicité déguisée*. La réalité s'y montre aussi crue qu'il est possible. Un affreux bandeau blanc serre les mâchoires de la marchande d'almanachs qu'il a adossée à une boutique d'orfévre, une petite fille vautrée à ses pieds. Certes, on ne peut nier l'éloquence de ce bandeau blanc. Mais quoi! il n'indique qu'une fluxion. Un peu d'expression dans les yeux en dirait cent fois davantage. La couleur est un composé de brouillard et de

fumée de gaz. En somme, il y a là une certaine énergie brutale, qui résulte surtout de la position de la mendiante à la porte d'une riche boutique, et ce n'est pas un mince sujet d'étonnement que de voir le réalisme fourvoyé à ce point qu'il cherche l'effet d'un tableau dans une idée purement littéraire. On comprend qu'à cette peinture hérétique, le public lyonnais préfère *la Confession*, de M. Jacquand, tableau orthodoxe s'il en fut, qui joint aux qualités qui le distinguent le mérite de rappeler un des plus grands succès du peintre aujourd'hui placé dans la galerie des artistes lyonnais.

Tour à tour lithographe, eau-fortiste ou peintre, M. Valerio apporte à tout ce qu'il fait la même fidélité et le même soin. Il manque de qualités techniques. Ses tableaux n'ont pas le charme d'une bonne peinture, ni ses gravures la séduction d'une belle eau-forte. M. Moyse paraît tenir très-peu aussi à la science de la palette, mais du moins il a mis dans ses *Chants religieux* une expression sincère, un sentiment élevé qui sort de l'âme même du peintre. M. Parmentier, à côté de deux tableaux dont nous essayons de ne pas nous souvenir, expose un *Café moresque*, plein d'excellentes qualités de couleur. *Le Calvaire*, de M. Lobbedez, est empreint d'une douce piété, et mieux peint, à coup sûr, que *la Sortie des orphelines*, où l'étude des physionomies l'a empêché de donner une attention suffisante à la valeur du ton. Quant à M. Seigneurgens, à proprement parler, il ne peint qu'en grisaille. Si parfois il farde d'un peu de rouge ou de jaune ses bonshommes monochromes, cette concession au goût public se renferme dans de telles limites qu'on ne peut l'accuser de prodigalité. Mais M. Seigneurgens a une tournure d'esprit froidement comique qui soutient sa peinture en dépit de sa couleur.

Le tableau de M. Leman, *Entre la consigne et l'intérêt*, est un petit drame d'un autre siècle, où l'on trouve cet esprit du costume qui distingue sa précieuse composition de *Corneille à l'hôtel de Rambouillet*. On sait comment M. Pecrus et M. Accard savent aussi se servir du costume du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Pour nous, en présence des tableaux de ces artistes, comme en présence de ceux de M. Caudron, il nous arrive toujours de nous demander si nous ne les avons pas vus plusieurs fois déjà. Peintres laborieux, ils produisent beaucoup, mais ils produisent trop de Sosies.

L'école lyonnaise témoigne peu de goût pour le genre proprement dit. *Le Déjeuner du chasseur*, de M. Guy, *l'Intérieur*, de M. Terrier, *l'Atelier de serrurerie*, de M. Malaval, méritent cependant qu'on les signale. M. Bailly a mis la main sur une belle idée, *le Supplice de Dolet;* mais, par l'exécution qui est lourde, plutôt que par la composition et le dessin,

il est resté au-dessous d'un sujet qui demandait de la passion et de la grandeur.

Avec des défauts que le temps modifiera sans doute, M. Monlevault et M. Bail ont des qualités originales qui donnent de l'intérêt à leurs œuvres. La *Scène de guerre* du premier est restée à l'état d'esquisse; mais il y a mis de l'accent. Cette civière sanglante, sur laquelle est couché un colonel et que suit un piquet d'honneur, produit une impression sinistre qu'augmente l'effet sombre du ciel. Quant à M. Bail, il marche à grands pas vers une originalité tranchée. Longtemps esclave de la convention, il s'est converti depuis peu à l'étude sincère de la nature. Il a la candeur et le zèle outré d'un néophyte; sa dévotion dépasse le but. Il mortifie son goût par de trop rudes pénitences, et fait trop bon marché de sa personnalité. Dans ses *Raisins*, qui l'obligeait à tendre contre la fenêtre un rideau à carreaux rouges et blancs? Supprimez ce rideau, les expressions sont-elles moins naïves, les mouvements moins justes? Ces quatre personnages occupés à trier des raisins perdent-ils quelque chose de leur allure naturelle et simple? De même, cette apothicaire femelle qui vend à ses chalands de village des remèdes enfermés, — Dieu sait depuis quand, — dans des petites fioles à l'aspect rance et moisi, serait-ce un tableau moins intéressant, si l'air circulait plus librement dans la boutique, si le ton des étoffes était moins cru et moins entier? M. Bail, j'en ai peur, se sert de la chambre noire. Son impression est toujours grise. Sa couleur prend pour point de départ une valeur trop élevée. Enfin, de peur de tricher, il dessine terre à terre. Si nous avions l'honneur d'être docteur, nous ordonnerions à M. Bail le grand air, la marche, la société de gais compagnons et de quelques bons livres. Il ne faut pas que son talent reste en cellule.

Par son caractère d'utilité pratique, qui en fait pour ainsi dire un meuble de famille, le portrait doit être, et il est en effet un des genres les plus cultivés en province. Malgré la terrible concurrence de la photographie, il se trouve encore à Lyon des portraitistes distingués, tels que M. Fellot, M. Joussay, M. Terrier, M. Chevrier. Mademoiselle Koch manque de fermeté dans son dessin, et sa couleur n'arrive pas à une puissance suffisante. Toutefois, elle a su grouper avec art deux collégiens, enfants de bonne famille, au teint blanc, aux cheveux blonds, et de ce portrait en partie double elle a fait une œuvre pleine de sentiment. M. Poncet, qui revendique avec raison le titre d'élève de l'école de Lyon, a eu l'insigne honneur de reproduire les traits de son député. Un modèle plus gracieux a posé devant M. Jules Vibert; le portrait de madame V*** est d'un dessin ferme et serré; mais la façon dont l'artiste a traité les cheveux accuse une négligence volontaire qui n'est peut-être pas exempte

de prétention. Le portrait du docteur Balleydier, par M. Dumas, œuvre sérieuse d'un talent qui a fait ses preuves, manque aussi d'étoffe et de largeur.

C'est une bonne fortune pour l'Exposition de Lyon d'avoir pu obtenir l'envoi du portrait de M. Chenavard par M. Gustave Ricard. Les qualités d'exécution et de couleur qui distinguent cet artiste, accompagnent du moins ici des qualités plus importantes et plus élevées. Rien de plus expressif que cette physionomie : le front pense, l'œil hésitant cherche un point où s'arrêter et ne le trouve pas, la bouche va s'ouvrir pour laisser tomber un apophthegme décourageant. Un brouillard lumineux enveloppe l'homme et sa pensée. M. Ricard a rarement fait une œuvre plus complète que ce portrait, qui obtient, auprès du public et des artistes, un succès mérité.

M. Faivre-Duffer a peint un charmant portrait de jeune femme, où l'on retrouve ses élégantes qualités de pastelliste, et dans ses trois pastels, qui ne reproduisent aussi que des visages féminins, il joint à cette élégance une distinction mondaine, une coquetterie que l'on ne saurait blâmer en pareille matière. M. Tourny n'a pas choisi son modèle dans le même monde ; mais ce profil de femme, auquel la distinction native fait défaut, ressort sur un fond sobre avec la vigueur d'un camée et la puissance d'une peinture à l'huile. A côté d'une excellente *Tête d'étude* au pastel, de mademoiselle Adel. Wagner, il faut encore citer, de M. Bergasse, une *Tête de jeune femme,* exécutée à l'aquarelle avec beaucoup de finesse. M. Aug. Lehmann a mis, dans ses deux portraits dessinés au crayon, le goût pur et délicat qui est le signe distinctif des élèves de M. Hippolyte Flandrin.

Un goût plus pur et plus délicat encore distingue les portraits exécutés à la mine de plomb par l'artiste qui signe Claire Christine. Naguère, une plume plus autorisée que la nôtre louait ici même le charmant écrivain qui a fait du nom de Daniel Stern un nom célèbre et aimé. La rare intelligence de la mère a passé dans les doigts de la fille ; soit qu'elle prenne ses modèles à l'Institut, dans la presse militante ou dans un salon, le crayon souple de madame la comtesse de Charnacé accentue le caractère sans déformer les traits, et, par un travail dont l'extrême finesse n'exclut pas la largeur, rend expressives les physionomies les plus diverses.

Quelques bonnes miniatures de mademoiselle Douliot méritent aussi des éloges. Nous ne saurions omettre les lithographies de M. Lépagnez, ni celle de M. Hirsch ; les premières sont peut-être un peu poussées en noir ; celle de M. Hirsch, au contraire, pécherait par excès de finesse. Enfin on revoit avec plaisir, à l'Exposition de Lyon, la gravure exécutée

par M. Victor Vibert d'après Victor Orsel, *le Bien et le Mal*, dans la manière des estampes qui reproduisent les compositions d'Owerbeck. La simplicité de ce procédé touche de près à la froideur, mais on ne peut guère s'en plaindre, alors que l'œuvre du peintre lui-même a cherché l'austérité de l'enseignement religieux aux dépens des séductions sensuelles.

Le buste d'Orsel, dont M. Bonnet est l'auteur, exprime bien cette austère simplicité de la pensée dans un homme qui eut plus de cœur et de talent que de génie. Celui de M. Laurent D***, d'une ressemblance parfaite, par le renflement exagéré des prunelles, dénote une recherche de la vie matérielle, que la sculpture ne comporte pas. La même critique peut s'adresser à M. Ferrat : le buste en plâtre de M. Loubon, qu'il expose, rend avec beaucoup d'esprit la finesse malicieuse de son modèle ; mais les paupières, trop minces et trop bridées, exagèrent sans profit pour personne cette expression déjà suffisamment rendue.

M. Roubaud n'a pas exposé moins de huit bustes, dont quatre en marbre, et de dix médaillons. Le talent de M. Roubaud nous paraît manquer un peu d'élévation. Naïf et simple, il reproduit la nature telle qu'il la voit ; mais il la voit comme tout le monde, il n'écrit pas assez sa personnalité dans son œuvre, il n'a pas de style. Le meilleur de ses bustes est, à notre avis, celui de M. Périsse. Dans le buste du marquis de L***, M. le marquis de Parcieu s'est assez bien tiré de la difficulté que présente aux sculpteurs la coupe actuelle des favoris à la mode ; les deux bavettes de marbre qu'il a suspendues aux joues de ce visage de lion n'ont pas trop l'air de babouines.

M. Fournier, de Givors, a envoyé deux médaillons d'un bon modelé, dans l'un desquels on peut louer surtout le travail des cheveux. Les envois de M. Lescornel, de Roanne, sont moins satisfaisants. Sa *Tête de Christ* laisse beaucoup à désirer : les yeux trop gros, les lèvres boudeuses, le crâne surbaissé, une physionomie mal d'ensemble, et, par-dessus tout, un travail puéril qui cherche les tours de force, la transparence des paupières, par exemple. M. Lescornel semble animé de bonnes intentions, mais il a trop de métier.

Si l'on en retranche les bustes et les médaillons, qui sont les portraits de la sculpture, l'art statuaire ne compte à l'Exposition de Lyon qu'un très-petit nombre de morceaux intéressants. Le plus important est un *Devant d'autel*, de la main de M. Fabisch, professeur à l'École de Lyon. Conçu dans le goût simple et pur de l'art religieux moderne, ce bas-relief présente une succession de figures de saints et de saintes d'un assez beau caractère. M. Protheau est l'auteur d'une statuette en marbre bien gen-

tille, *la Coquetterie naïve*. M. Gumery a exposé à Lyon un bas-relief, *le Jeune malade*, pour lequel il a cru sans doute s'inspirer d'André Chénier. Erreur grave et presque impardonnable chez un homme de talent. Jamais le plus petit souffle de poésie n'a passé sur cette œuvre froide, inspirée par des souvenirs d'école, composée dans les données de l'école, et exécutée avec des qualités d'école. *La Résignation*, de M. Chatrousse, est une tête expressive, fragment de la statue que la ville de Paris a fait placer dans l'église Saint-Eustache, de même que son petit groupe en bronze, *la Reine Hortense et son fils*, est la réduction du groupe en marbre, acquis par l'empereur pour le Musée de Versailles. Ainsi réduite à des proportions familières, cette composition devient un charmant et précieux objet d'art. Un petit basset en cire de M. Guy, et les admirables oiseaux sculptés en bois par M. Briand, avec une délicatesse infinie, termineront cette revue de la sculpture à l'Exposition de Lyon.

A toutes les époques où l'art a pris racine dans une société, le nombre des artistes augmentant à mesure des progrès du goût, il s'établit autour des maîtres préférés une sorte d'atmosphère qui absorbe les individualités moins vivaces et les confond dans la communauté d'une existence impersonnelle. Il en est ainsi aujourd'hui. L'art, grâce à Dieu, est devenu un besoin de la vie moderne. Le nombre des maîtres n'a peut-être pas augmenté, mais les peintres pullulent. Sur chaque génie original se greffent des talents parasites. L'un lui prend une qualité, l'autre un défaut. On le fractionne à l'infini. Il y a des quarts de Daubigny, comme il y a des quarts d'agent de change. Mais cette peinture de mode, qui remplit les expositions, est aussi éphémère que les expositions et que la mode. Il y a eu des demi Roqueplan et des quarts de Bonington. Où sont-ils ?

Le paysage paraît être pour le moment le genre favori des talents de second ordre. Ils sont une vingtaine qui ont créé ce que l'on pourrait appeler l'École de la rue Laffitte. Leur peinture se présente fraîche, souriante, agréable. Les sites sont d'un bon choix, empruntés aux bords de la Seine, aux bords de la Marne ou à la forêt de Fontainebleau. Leur palette a des verts brillants comme ceux de M. Lambinet; des gris délicats pareils à ceux de M. Brissot; la touche fine et légère rappelle celle de M. Français. En un mot, leurs tableaux sont charmants. On les regarde avec plaisir, et cependant on ne peut s'empêcher de leur dire en les saluant : « Frère, il faut mourir! »

L'Exposition de Lyon offre un assez grand nombre de ces paysages éphémères, enfants de bonne famille, bien élevés, bien mis, souriants et blonds, mais condamnés. Les nommer maintenant serait contrister leurs pères. A côté se présentent, en fort bonne tenue aussi les œuvres de quel-

ques hommes sérieux, ou dits tels, qui, en possession de la parole depuis longtemps déjà, ont eu le mérite, si c'en est un, de dire toujours la même chose, M. Lapito par exemple, et M. Balfourier. Enfin, au-dessus de ces deux catégories, un petit nombre d'œuvres vraiment distinguées ou originales appellent et commandent l'attention.

En première ligne, il faut citer les deux paysages de M. Daubigny. L'un est une étude du même site que représente le tableau de cet artiste placé au musée du Luxembourg, *l'Écluse à Optevoz*. L'admirable transparence des eaux, l'exécution brillante du premier plan où se mêlent les cailloux, la boue et les herbes, la distribution habile de la lumière sur la grande assise de rochers couronnée d'un bouquet d'arbres, rendent précieuse cette étude qui appartient à un amateur lyonnais. L'autre est un *Printemps :* une plaine où verdoient les blés nouveau-nés; sur le devant quelques jeunes pommiers dont les branches trop faibles plient sous le poids des fleurs; une lumière rose et tendre qui vient du fond par-dessus les lointains violacés, glisse le long de peupliers ou d'ormeaux aux formes insaisissables et vient s'éteindre au premier plan sans avoir la force de dessiner des ombres; tout dans ce paysage semble un bégaiement de la nature au berceau. La terre est brillante de rosée, le ciel est barbouillé de lait; des nuages enfantins s'y promènent du pas mal assuré d'un boby qui fait ses premières dents.

Le *Chien de Berger*, de M. Troyon, procède d'une impression différente. L'orage approche, l'ombre envahit la prairie, un rayon de soleil oublié éclaire seul le coteau lointain. Un grand chien noir, le museau levé, aspirant l'air humide, court affairé autour des troupeaux, les rassemble, et les pousse sur le chemin de l'étable. A côté de cette peinture grande et forte, on nous permettra de placer l'œuvre d'un artiste dont le nom est nouveau pour nous, M. Souplet. Il a représenté un *Abreuvoir* en pleine forêt; par un chemin sous bois descend un troupeau : dessinés largement dans la masse, les animaux sont d'un mouvement juste et expressif. Le ton est solide, étoffé, trop étoffé peut-être, car le paysage manque un peu d'air; le tableau se trouve ainsi pécher par l'excès d'une qualité enviable.

M. Hédouin a repris un motif souvent traité, un troupeau de porcs, vu de face, roulant pêle-mêle ses flots roses sur une route en pente. Ici encore la scène est en forêt : une couleur blonde enveloppe cet effet d'automne. Dans la *Haute futaie*, de M. Papeleu, l'automne est passé, et l'hiver à sa suite; avril arrive, qui reverdit les bruyères, pendant que les chênes attendent encore leurs feuilles; au sein de cette solitude agreste, deux chevreuils attendent aussi le renouveau. On reproche à M. Papeleu d'avoir fait ses arbres d'une proportion trop petite pour le tableau.

La Ferme dans les Landes, du même artiste, est une peinture grasse et colorée où le ciel resplendit aux derniers feux du soleil couchant.

M. Saltzmann est en proie à une nostalgie que j'appellerai le mal romain. La mélancolie qui s'exhale avec la fièvre du sol tourmenté de la *Campagna,* l'a saisi et ne le quitte plus. Il lui faut l'âpreté de ses grandes lignes, la verdure livide de ses coteaux dénudés, l'élégance de ses vallées désertes. S'il y place un arbre, il indique à peine le feuillé, de peur de couper les lignes et de perdre l'impression générale. Dans le *Ponte Mommolo* et dans la *Vallée du Poussin,* M. Saltzmann est poëte, mais un poëte à idées fixes : le ton de ses terrains, toujours crayeux et briqueté, semble devenu chez lui une habitude de palette dont il ne peut se défaire. M. Bouchaud aime aussi les vallées romaines, mais il les aime autrement. Ce qui l'attire, c'est la grâce des jeunes arbres penchés au-dessus des ruisseaux. Toutefois sa *Vue d'Ostie au crépuscule* a de la grandeur. Le ciel est profond, une tristesse auguste plane sur ces ruines et sur ces marais. M. Lecointe, qui a emporté d'Italie tant de grands et beaux souvenirs, n'a envoyé à Lyon qu'un petit tableau plein de distinction, la *Cour du couvent des Capucins à Tivoli.*

L'Orient a pour interprètes à l'exposition de Lyon, M. de Tournemine, M. Berchère et M. Brun. La vie orientale a laissé à ce dernier une mollesse dont il se défera sans doute sous le ciel inclément de Paris. M. de Tournemine n'a voulu voir les cafés turcs que de loin ; il les montre juchés comme des nids de far niente sur leurs pilotis, mirant dans les eaux du Bosphore ou de la baie de Smyrne les costumes bariolés de leurs habitués. Son pinceau est toujours fin et délicat, sa couleur légère et brillante. M. Berchère a pénétré plus profondément dans la mystérieuse poésie de l'Égypte. Il a deux notes d'une justesse rare, la note des terrains et celle des ciels. Sa *Caravane* marche bien sur l'Océan des sables, enveloppée de poussière grise. Les *Tombeaux de la vallée des Califes* forment plutôt un sujet d'aquarelle qu'un motif de tableaux. Dans les *Colosses de Memnon,* le ciel est émaillé d'une lumière aveuglante, mais les terrains n'ont plus la teinte violacée que M. Berchère leur donne d'habitude : le limon du Nil a revêtu de frais herbages la plaine immense, et c'est du sein de cette prairie que se dressent, stupides et mornes, les deux colosses de grès roses.

Après la Tempête, de M. Barthélemy, serait une excellente marine, d'un effet simple et puissant, si, par un sacrifice déplorable aux conseils de quelque Prud'homme, M. Barthélemy n'avait placé sur le rivage un chien, à côté des débrits de mâts et de voiles que vient lécher le flot d'une mer mal apaisée. Il y a mis aussi un cadavre. Passe pour le cadavre. Mais le chien, que diable allait-il faire dans cette galère ?

Laissez les chiens à M. G. Stevens, quoique, à vrai dire, M. G. Stevens sacrifie, lui aussi, au goût bourgeois. Il a peint un bel épagneul blanc (nous nous trompons peut-être de race, que les *animaliers* nous pardonnent!) tenant blotti sous sa patte un petit king's charles. La *Protection*, soit. Mais pourquoi les gants et le chapeau? ces attributs usés des peintres anglais! Ce ne sera une surprise pour personne d'apprendre qu'il y a à l'Exposition de Lyon une *Gardeuse de Dindons* de M. Salmon, un *Cheval* de M. de Dreux, et une *Basse-cour* de M. Couturier. M. D'Haussy et M. Thiollet trouvent encore à picorer après le maître. M. Brunet, portraitiste ordinaire de la vénerie impériale, a besoin d'acquérir plus de précision et de finesse. Mais il possède bien ses modèles, il les étudie avec goût et sait les rendre expressifs. Trois ravissantes *Nature morte* de M. Couder complètent le lot de l'art parisien à l'Exposition de Lyon.

L'école lyonnaise a toujours eu une prédilection marquée pour le paysage. Le pays qui entoure Lyon abonde en beautés pittoresques. Mais, chose inexplicable, ces beautés, inconnues aux paysagistes lyonnais du siècle dernier ou du commencement de celui-ci, n'ont été découvertes qu'à l'heure où elles pouvaient être comprises. Crémieux, le Bugey, Optevoz, Morestel, autant de sites admirables, comparables pour le caractère aux plus étonnants accidents du paysage italien, beautés agrestes qui ont gardé leur virginité jusqu'au jour où un homme digne de les comprendre et de les aimer est venu lever le voile qui les cachait et les révéler à l'École Lyonnaise. On s'y est porté alors comme en pays conquis. Chaque paysagiste a voulu y planter sa tente. Les découvertes se sont étendues. C'est certainement à cette fréquentation d'une belle nature que le paysage lyonnais doit les immenses progrès accomplis par lui depuis quelques années.

A voir les tableaux de M. Duclaux cependant, on croirait qu'hier encore Boissieu lui a frappé sur l'épaule, en lui disant : « c'est bien. » Son petit paysage rappelle les meilleures qualités du vieux maître, la finesse du ton cherchée dans une gamme faible, une harmonie blonde obtenue par des demi-teintes qui sont presque des négations, un dessin qui s'arrête aux détails à mi-chemin de la forme. M. Pontus-Cinier marque le premier pas du paysage lyonnais hors des voies anciennes. Il représente à Lyon l'école de la *vue*, du *site*. Le dernier des bourgeois, arrivé sur le sommet d'une colline d'où l'on découvre une vaste étendue de pays, s'écriera : « la belle vue! » Ouvrez une fenêtre qui donne sur la campagne, tout le monde dira : « oh! le beau site! » M. Pontus-Cinier peint ce que tout le monde admire. Il y a dans ses tableaux tout ce qui constitue la beauté banale de la nature, mais non tout ce qui fait la beauté du paysage. Artiste conscien-

cieux, il reproduit avec précision ce qu'il voit; il l'arrange au besoin pour le rendre plus pittoresque, mais il n'est pas ému. Son dessin est juste; sa couleur n'a qu'un défaut, qui est de se ressembler à elle-même. Son exécution parle trop. M. Pontus-Cinier a exposé dix tableaux. On les regarde avec plaisir, on ne s'y arrête pas. Cette longue promenade à travers monts et vallées pourrait laisser un souvenir agréable, mais on craint d'en revenir las, parce qu'on n'y aperçoit pas le plus petit coin pour s'asseoir et rêver. M. Fonville suit les mêmes errements : le même idéal terre-à-terre lui suffit. Il ne voit pas au delà. Copiste patient et dévoué, il a sans doute exécuté d'après nature sa *Vue de Grenoble*, et il y a passé bien du temps. La *Route d'Ambérieux* nous paraît mieux réussie. Les fonds en sont beaux; mais les premiers plans, pauvres d'invention, au lieu de compléter le tableau, le dénaturent.

La deuxième étape de l'école lyonnaise est marquée par M. Allemand. Travailleur infatigable, c'est par l'étude incessante de la nature que M. Allemand est parvenu à en comprendre le caractère paysager. Dans cette lutte corps à corps pour soutenir son courage, il avait inscrit sur sa bannière le grand nom de Ruysdael. Sa dévotion lui a porté bonheur. Plus d'une fois M. Allemand est arrivé à une impression aussi sincère et aussi fortement accentuée que celle du maître. Son exécution seule le trahit. Elle manque de fermeté et de franchise. Des deux tableaux qu'il expose, l'un, *Les premiers jours de juin*, conçu dans des tons verts d'une belle qualité, laisse peut-être à désirer sous le rapport de la dégradation des plans et de la perspective aérienne. L'autre, *Les derniers jours d'octobre*, un terrain déchiré sur lequel rampe un buisson, fait involontairement penser au *Buisson* de Ruysdael. Tout en effet semble le rappeler, et ce n'est pas pour M. Allemand un mince mérite que son œuvre se soutienne à côté d'un tel souvenir.

M. Appian et M. Servan, quoique assez dissemblables entre eux, sont à des distances respectivement égales du point de départ de l'école. Tous deux inscrivent dans la nature leur sentiment individuel. M. Servan, âme mystique, aime la solitude et il y cherche les grandes effusions de lumière. Le soleil se couchant derrière un massif d'arbres au fond d'une prairie, inonde son cœur d'une émotion presque religieuse; ou bien, dans un vallon resserré, il médite à l'ombre des grands arbres, le long desquels glisse un rayon, qui vient se reposer au premier plan sur une petite cascade.

La poésie de M. Appian est plus naturaliste. Dans le paysage que nous reproduisons, une lumière chaude et colorée annonce la fin d'un beau jour. Ailleurs il a attendu l'heure où le soleil disparu ne laisse à la nature qu'un souvenir de son éclat qui se confond avec le premier rayonne-

ment de la lune. Il est curieux de comparer ce tableau, *Écluse à Opteroz*, avec l'étude de M. Daubigny peinte au même endroit, mais non à la même heure. M. Daubigny a jeté le soleil sur les rochers et fondu dans l'air lumineux la forme des arbres. Pour rendre l'effet du crépuscule, M. Appian a dû préciser plus exactement les silhouettes, et amincir en quelque sorte la forme, devenue presque transparente. Le contact de M. Daubigny en cette occasion n'a pas été perdu pour l'artiste lyonnais. On aime à le voir, dans sa *Gardeuse de dindons*, opposer, comme le maître, des ombres noires à des lumières intenses. Au fond d'une prairie marécageuse, un rideau de peupliers et d'ormeaux revêtus des teintes de l'automne cache à demi une courbe obscure que dominent des châteaux aux toits ardoisés. Le ciel gris laisse tomber un jour indécis. L'*Arrivée au marché* n'a pas

L'ARRIVÉE AU MARCHÉ

Par M. Appian.

la même finesse. Mais les trois dessins au fusain qu'expose encore M. Appian, le montrent avec ses mêmes qualités, une saveur rustique, un charme pénétrant, un sentiment délicat qui chante doucement à l'unisson de la nature. Dans le *Sacrifice chez les Druides* il a su toucher au style sans éviter toutefois assez un arrangement qui porte le caractère du décor.

Encore un pas, et le paysage lyonnais arrive, avec MM. Chevallier et Carraud, au point extrême de son développement excentrique. On comprendra l'émeute qui se fait devant les tableaux de ces artistes, quand on saura qu'ils participent des qualités les plus émeutières de MM. Théodore

Rousseau et Courbet. Pour nous la surprise a été grande de rencontrer dans une école vouée jadis à un poncif énervant des œuvres aussi vivantes et aussi personnelles. Poursuivre jusqu'aux dernières limites l'intensité du ton local, prendre pour base de l'échelle des valeurs une note violente, et sur cette base asseoir un système harmonieux, mépriser les ressources banales du pittoresque, n'emprunter à la nature que ses lignes les plus simples et ses effets les plus francs, un tel parti pris est le fait d'une volonté énergique d'autant plus méritoire qu'elle ne peut trouver aisément en province un public artiste pour l'applaudir.

M. Chevallier a la mélancolie des jours de pluie. Sur un ciel bleu jusqu'au noir passe un nuage chargé de grêle; la nature frissonne, les arbres se serrent les uns contre les autres, les terrains se voilent d'un crêpe sinistre. Hormis ce nuage pâle comme un linceul tout est enveloppé de ténèbres et de terreur. Dans un autre tableau, d'un ciel mal apaisé tombe un rayon de soleil qui réjouit à peine l'herbe mouillée de la prairie; des vaches se traînent le long du chemin vers des arbres attristés. M. Carraud est plus familier avec le soleil : bien qu'il craigne aussi de le compromettre en le montrant sans voiles, il le ménage moins que M. Chevallier. Soit qu'il accroche contre un coteau abrupt des chênes en pleine lumière, soit qu'il prolonge à l'horizon des pâturages que portent des roches grisâtres, soit qu'il plonge dans les ombres du crépuscule une cabane cachée sous de grands arbres à demi dépouillés, il accentue toujours son effet avec vigueur, il donne à ses terrains une solidité rugueuse, il a des verts puissants. Ses ciels seuls manquent de transparence et par leur tonalité sombre rompent l'harmonie de ces paysages sincères où la nature est grandement sentie.

LÉON LAGRANGE.

(La fin à la prochaine livraison.)

LES DESSINS DE CHARLET

POUR LE MÉMORIAL DE SAINTE-HÉLÈNE

Aucun livre peut-être n'a passionné ma jeunesse autant que le *Mémorial de Sainte-Hélène*, aussi est-ce avec un plaisir singulier que j'ai pu feuilleter à l'Exposition du boulevard des Italiens, les cinq cents dessins que fit Charlet pour illustrer la dernière édition de cet ouvrage, publiée par Ernest Bourdin[1].

Je sortais à peine du collége, lorsque j'ouvris pour la première fois le livre de M. de Las Cases. Tout nourri de mes souvenirs classiques, j'y vis un poëme qui débutait contre les règles, par la catastrophe, l'embarquement sur le *Bellérophon*, et mon imagination s'élança à tire-d'aile à la suite des acteurs de cette tragédie tour à tour épique et familière. Il me semblait, après les premières pages dévorées, que j'entrais dans un monde semé de débris, et fumant encore comme un champ de bataille.

Je n'ai point à dire, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, si la lecture et la réflexion ont pu modifier ce que ma jeunesse acceptait peut-être trop complaisamment, et si le côté légendaire[2] a perdu de sa poésie en étant plus

1. Ces cinq cents dessins à la mine de plomb, réunis dans deux Albums splendidement reliés, ont été prêtés par M. E. Bourdin à l'exposition de tableaux de l'école moderne, tirés de collections d'amateurs, actuellement ouverte au boulevard des Italiens.

2. « Passant sous les ruines de Péluze et suffoqué par la chaleur, on lui céda (au « général Bonaparte) un débris de porte où il put, quelques instants, mettre sa tête à « l'ombre. On lui faisait là, ajoutait-il, une immense concession. C'est précisément « là qu'en remuant quelques pierres à ses pieds, un hasard bien singulier lui présenta « une superbe antique connue parmi les savants. C'était un camée d'Auguste, seule- « ment ébauché, mais une superbe ébauche. Bonaparte le donna au général Andréossi « qui recherchait beaucoup les antiquités. M. Denon, alors absent, ayant vu plus tard

scrupuleusement interrogé par la raison; mais la vue des albums de Charlet m'a remis en mémoire un fait qui m'avait déjà frappé : c'est le côté singulièrement pratique de cet ouvrage, qui, au moment où il parut, fut accepté ou discuté fiévreusement par tous les partis. M. de Las Cases avait trouvé, pour une narration écrite presque au jour le jour, un art d'autant plus remarquable qu'il se dissimulait mieux sous une forme familière. Dans ces pages où la conversation s'égare à dessein dans les choses intimes, et mêle à l'histoire les anecdoctes du moment, pour montrer que le héros était un homme, et ancrer plus profondément son souvenir dans les masses, on reconnaît cet auteur érudit et ingénieux, qui, dans les durs loisirs de l'émigration sous le pseudonyme de Lesage, avait tracé le plan si lucide, et mis en ordre les détails si précis de son *Atlas historique*. Le *Mémorial* n'est qu'une longue apologie, et Charlet, plus facilement que tout autre, devait se laisser prendre à cette feinte bonhomie. Il devait accepter avec enthousiasme les moindres récits de ce livre populaire, et les traduire avec une verve qui lui venait du cœur autant que de la main et de l'esprit. Aussi peut-on dire que, dès le jour où le livre parut, Charlet en illustra les marges dans sa tête.

Vers le milieu de l'année 1840, l'éditeur E. Bourdin conçut le dessein de publier une nouvelle édition du *Mémorial de Sainte-Hélène*, et de la faire illustrer par Charlet. On se préoccupait beaucoup alors du prochain retour des *Cendres*. Le moment était donc on ne peut mieux choisi pour assurer le succès d'une réimpression, mais l'entreprise était considérable. Le temps était loin où Charlet « avait en dépôt chez Delpech, des dessins au prix de 6 à 12 francs[1] », où l'imprimeur Engelman tirait quelques

« ce camée, fut frappé de sa ressemblance avec Napoléon, qui alors reprit le camée pour « lui-même, et l'offrit à l'impératrice Joséphine. » (*Mémorial de Sainte-Hélène*, t. I, p. 116 et 117.)

1. *Charlet, sa vie et ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son Œuvre lithographique*, par M. de La Combe, ancien colonel d'artillerie. — Il n'est plus permis de parler de Charlet sans citer M. le colonel de La Combe, et nous devons ici nous accuser vis-à-vis des abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts*, de n'avoir point encore rendu un compte détaillé de l'excellent ouvrage dont nous venons de citer le titre. M. le colonel de La Combe nous pardonnera ce retard, nous l'espérons, car c'est par crainte de ne point parler avec assez de connaissance du grand artiste auquel il a consacré ses intelligents loisirs, que nous n'avons pas encore analysé sa piquante biographie et son consciencieux catalogue. Nous savons, du reste, que l'on prépare une seconde édition de ce livre, indispensable à tous les amateurs qui s'occupent de l'art contemporain, et s'intéressent par conséquent à la lithographie; mais nous espérons qu'une étude sur l'œuvre lithographique de Charlet, dont nous rassemblons les matériaux, pourra paraître avant cette seconde édition. Et cette étude ne saurait différer beaucoup de l'œuvre même de M. de La Combe.

Ph. B.

épreuves des lithographies de Charlet, uniquement par bonté d'âme et pour ne pas décourager le jeune artiste. Charlet, après avoir si longtemps lutté contre l'indifférence du public et l'inintelligence des éditeurs, se voyait accablé de besogne, vendait fort cher ses albums lithographiques et ses grandes aquarelles. Mais heureusement (heureusement!) Charlet venait d'éprouver des pertes assez considérables, dans une entreprise de fourniture de canons de fusils, je crois, et on put entrer en arrangement avec lui; ces dessins lui furent commandés au prix relativement considérable de 80 fr. l'un dans l'autre, soit 40,000 fr. pour l'ensemble. « L'idée de « rappeler ses souvenirs de Napoléon lui plaisait beaucoup, dit le colonel « de La Combe; aussi se mit-il à l'œuvre avec une telle ardeur, que, tout « en continuant sa peinture, et en faisant à la fois des dessins et de la « lithographie, l'ouvrage était achevé en moins d'une année [1]. »

Chaque matin, l'éditeur arrivait chez Charlet, et recevait de lui un dessin. Cette ponctualité, indispensable à la rapidité de cette grande publication, exaspérait notre artiste, et il s'écria un jour : « *Mon cher ami, vous me faites passer la mine de plomb dans le sang!* » Grâce à cette régularité dans le travail de Charlet, et à l'activité de ses graveurs, le premier fascicule du *Mémorial de Sainte-Hélène* put être livré au public, le jour même de l'entrée des Cendres, le 15 décembre 1840.

« Et si l'on trouvait, dit encore le colonel de La Combe [2], qu'en cette « occasion, Charlet est au-dessous de lui-même, que l'on compare ses « dessins à ceux qui ont illustré d'autres livres du même genre, et on « reconnaîtra sa supériorité. Il faut savoir aussi qu'à l'époque où Charlet « fit cette illustration, les artistes n'étaient pas aussi bien avisés qu'ils « l'ont été depuis, c'est-à-dire ne traçaient pas eux-mêmes leurs dessins « sur le bois. Les graveurs ne pouvaient donc suivre le trait original du « maître, comme cela se pratique aujourd'hui. Alors, ce dessin original « était copié sur bois par un autre artiste, et remis au graveur. On peut « dire qu'il était deux fois défiguré, en quelque sorte. »

« Un jour que Charlet était plus mécontent que de coutume : « *Voyez*, « me disait-il dans son langage pittoresque, *c'est la mort chargée de tra-* « *duire la vie.* » Puis enfin déjà malade, fort malade, il était avec son « esprit mobile, ennuyé d'une tâche aussi longue, tournant trop souvent « dans le même cercle. Aussi se promit-il de ne jamais rien entreprendre « de semblable, et refusa-t-il plus tard les propositions pécuniaires les « plus avantageuses. »

1. L'ouvrage, commencé vers le milieu de 1840, fut plus de dix-huit mois à se terminer; mais l'erreur est de peu d'importance.

2. Page 138.

Nous serons bien moins sévère que M. le colonel de La Combe pour cette illustration du *Mémorial*, quoique en effet les dessins dont nous parlons en ce moment soient bien supérieurs aux bois gravés. Mais l'ouvrage, malgré son prix élevé, n'en obtint pas moins un immense succès, parce qu'il s'adressait aux masses avec le double intérêt d'un texte historique et romanesque, en quelque sorte commenté à chaque feuillet par un petit tableau ingénieux. On reste confondu, en feuilletant les deux albums, de la fécondité de l'esprit de Charlet et de l'habileté infatigable de son crayon. Que le lecteur cherche à se représenter l'aridité d'une semblable tâche! Lire avec soin un texte qui souvent ne traduit qu'une conversation fixée à la hâte et de souvenir sur le papier, et chercher dans ces mots indifférents le prétexte à un croquis! Retomber à chaque page (car chaque page exige son bois à un endroit à peu près fixé à l'avance par les seules exigences du tirage) dans des documents diplomatiques, dans des promenades aux environs de Longwood, ou des scènes d'intérieur à Briars, ou des récits de campagnes, ou des épisodes de batailles, qui se reproduisent même en plusieurs endroits sous une forme très-légèrement modifiée! S'asseoir chaque nuit, devant sa table, prendre un crayon, une feuille de papier blanc, et dire à son esprit et à sa main : il faut concevoir et exécuter une scène, nouvelle, piquante, claire, peu chargée d'acteurs, et qui traduise tel épisode, moins encore comme votre génie voudrait l'exprimer que comme le texte le donne à comprendre! croquer des têtes de lettres ou des culs-de-lampe, copier des costumes, réduire des portraits, inventer des paysages, chercher pour vos héros une allure qui soit *dans le sentiment!* Et lorsque vous avez déjà résolu quatre cents fois de suite ce problème énervant, songer qu'il faut lutter cent fois encore!

Charlet, pour sortir à son honneur de ce combat dont les artistes seuls peuvent apprécier toutes les fatigues et tous les dégoûts, n'eut qu'à se rappeler les sentiments qui l'avaient agité plus jeune, à ce moment de l'histoire de France où l'on appelait le *Mémorial* l'*Évangile des Braves!* Il n'eut qu'à puiser dans l'arsenal immense de ses croquis lithographiques pour y retrouver des types dont l'esprit ou le grotesque avaient été si finement saisis au vol par son crayon.

C'est d'abord l'*émigré!* Jamais Charlet ne manque l'occasion de nous le montrer maigre, hautain, juché sur des jambes de cigogne, coiffé à l'oiseau royal, ridiculement boutonné dans un habit d'un autre âge, ou flottant dans une douillette de soie. Et l'on ne sait de quel rire on doit rire, tant ces *voltigeurs* de Louis XVIII sont parfois touchants dans leur mine grotesque.

Puis c'est l'*Anglais*, et par-dessus tous les Anglais, c'est Hudson-Lowe.

Voici le portrait que traçait M. de Las Cases de son geôlier, et peut-être encore le voyait-il avec l'exagération d'un prisonnier froissé — « un homme d'environ quarante-cinq ans, d'une taille commune, mince, maigre, sec, rouge de visage et de chevelure, marqueté de taches de rousseur; des yeux obliques fixant à la dérobée et rarement en face, recouverts de sourcils d'un blond ardent, épais et fort proéminents. Il est hideux, a dit l'empereur, et c'est une face patibulaire. » Ce que la plume n'a fait qu'indiquer, Charlet l'exagère avec l'enthousiasme d'un anglophobe de 1820. Il y a vers le milieu de l'album que nous feuilletons un portrait d'Hudson Lowe à faire dresser les cheveux. La tête est triangulaire comme celle d'une vipère; les oreilles sont énormes et écrasées, le nez est épaté, la bouche immense et baissée aux coins; les yeux se cachent sous des sourcils horriblement contractés; son sabre, courbe comme un yatagan habitué à faire voler les têtes, est retenu par un cordon de soie sinistre qui fait songer à celui que le sultan envoie aux beys infidèles. Mais il faut voir le cadre du portrait! A gauche une touffe de ce buis qui croît sur les tombeaux; à droite, un plant de chardon, des corbeaux qui planent en bande dans le ciel, puis au dernier plan, une geôle sur laquelle s'est abattu un hibou impassible.

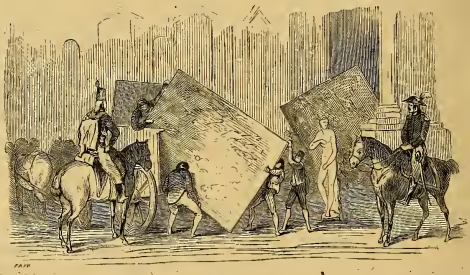
Celui qui a dit « la vengeance est un mets qui doit se manger froid, » a prononcé un mot cruel et odieux. Pardonnons à Las Cases les amertumes inséparables de l'exil, des privations, des manques d'égards, trop constatés, des minuties taquines introduites dans l'exécution d'ordres écrits à distance. Mais rions un peu de ce bon Charlet qui prête à son ennemi une face de gorille.

Il n'y a pas seulement des croquis légèrement caricaturés, il y a encore, il y a surtout dans le *Mémorial* des scènes de batailles, des marches de troupes, des combats, des épisodes d'assauts, de charges, de retraites, et c'est alors que Charlet, de sa fine pointe de mine de plomb, sait peindre le cadavre étendu à terre, le camarade soutenant un blessé, le capitaine enlevant du geste ses colonnes, le troupier français culbutant l'Autrichien, ou la longue ligne du corps d'armée serpentant à l'horizon dans la plaine. Charlet connaît son soldat comme aucun artiste ne l'a connu. Il sait mieux l'uniforme de chaque corps que le plus dévoué capitaine d'habillement. Ses vieux grognards fument solennellement la pipe en attendant l'ordre du jour, le sac au dos, la moustache de travers, les yeux enfouis sous la retombée des poils de leur ourson, roussis par le soleil de l'Espagne, ou hérissés par les glaçons de Moscou. Non loin d'eux, en veste et culotte blanches, la guêtre noire boutonnée jusqu'au-dessus du genou, le bonnet de police en arrière, le conscrit écoute béant les récits de l'Égyptien; le

voltigeur fait osciller son plumet gigantesque sur son shako tromblon, ou bien un escadron doré passe à l'angle d'un bois dans un nuage de poussière, et toute une foule d'enfants, de paysans en blouses, en bonnets de coton, en pantalons rayés, s'élancent en se culbutant et criant : *le voilà !* Car pour Charlet, pour sa génération, ce cri ne pouvait désigner qu'un homme, comme pour Béranger chantant :

Il vous a parlé, grand'mère !

Puis, s'il a eu ses heures de fatigue, inévitables au milieu d'une si longue tâche, Charlet a eu aussi ses jours de meilleure inspiration. Tels furent ceux où il jeta sur le papier l'idée première de son épisode de la retraite de Russie, et où il croqua ce petit déballage des *Objets d'art conquis pendant les campagnes d'Italie,* par les héros de Montenotte et de Lodi.



ARRIVÉE AU LOUVRE DES OBJETS D'ART

Conquis pendant la campagne d'Italie.

Tels fut encore celui où, se rappelant les grandes et simples inspirations de ses types de *la Garde impériale,* il dessina *les Gardes de l'aigle*[1],

1. L'empereur avait établi deux sous-officiers gardes spéciaux de l'Aigle dans les régiments, placés à droite et à gauche du drapeau. Et, pour éviter que l'ardeur dans la mêlée ne les détournât de leur unique objet, le sabre et l'épée leur étaient interdits. Ils n'avaient d'autres armes que plusieurs paires de pistolets, d'autre emploi que de veiller froidement à brûler la cervelle de l'ennemi qui avancerait la main pour saisir l'Aigle.

Charlet put quelquefois sommeiller en répétant à satiété les séances du conseil d'État, ou Napoléon jouant aux échecs avec le grand maréchal, mais il se retrouva tout entier dans les merveilleux petits paysages, dont il encadra les scènes qui se rapportent aux campagnes d'Italie. La science intime du paysage est d'ailleurs un des côtés du talent de Charlet les moins observés, et sur lequel cependant on ne saurait trop insister.

Nous ne dirons point tout ce qu'ont fait le poëte et l'artiste en répétant chaque jour un nom dans le peuple sous la forme de la chanson ou de l'image. D'autres le savent mieux que nous encore, et c'est à eux de décider si, même au seul point de vue de l'art, les dessins de Charlet ne sont pas dignes d'entrer au musée du Louvre qui n'en possède que quelques-uns, et de peu d'importance.

Une fois déjà, ces deux albums dont nous venons d'essayer d'indiquer l'intérêt ont failli passer en Russie. Un pareil ouvrage cependant ne peut être bien compris qu'en France. Charlet était parisien et enfant du peuple, c'est dire que son talent a ce je ne sais quoi qui imprime aux œuvres parisiennes un cachet particulièrement français. Dans tout autre pays, les exagérations de son patriotisme, la naïveté touchante de son fétichisme[1] ne sauraient éveiller la même indulgence que chez nous.

Au moment où nous achevons d'écrire ces lignes, nous apprenons et nous sommes prié d'annoncer que les albums exposés en ce moment au boulevard des Italiens seront mis en vente le 15 mars prochain. Mais avant que l'on commence à couper les volumes, nous pensons qu'ils seront mis sur table et offerts entiers, moyennant un prix déterminé. On conciliera ainsi le besoin de la vente et le désir de voir cet œuvre s'en aller tout d'une pièce dans une galerie publique ou dans la bibliothèque de quelque riche curieux.

Espérons donc encore que ces feuillets ne seront point détachés pour être

Or, pour obtenir ce poste ils étaient obligés de faire preuve qu'ils ne savaient ni lire ni écrire, « car tout soldat, disait-il lui-même, qui sait lire et écrire et a de l'instruction, « avance toujours; mais celui qui n'a pas ces avantages ne parvient certainement qu'à « force d'actes de courage, et par des circonstances extraordinaires. » (*Mémorial*, t. II, p. 220-221.)

1. Dans l'un de ces croquis, formant tête de lettre, un vieux soldat en costume d'ouvrier fait mettre à genoux son fils devant une statuette en plâtre de l'empereur, et le gamin, les mains jointes, semble marmotter une dévote prière. — Plus loin (c'est un cul-de-lampe), un soldat blessé, étendu dans une ambulance, enveloppé dans un manteau, la figure altérée par les approches de la mort, tire de son sein un petit buste et le regarde en pleurant. N'est-ce pas là tout Charlet, et le mot fétichisme n'est-il pas justifié ?

livrés en pâture aux amateurs, *disputationibus eorum*. Ils perdraient certainement de leur valeur, si on en séparait un seul de ceux qui le précèdent ou de ceux qui le suivent. Il y a là, croyons-nous, une double question de convenance : pour l'une, il ne nous appartient que de la faire pressentir; mais pour la question d'art, et d'art national et contemporain, nous ne craignons point d'insister, et de répéter hautement que les dessins du *Mémorial de Sainte-Hélène* ne doivent ni être dispersés, ni quitter la France.

PH. BURTY.

LES GARDES DE L'AIGLE

EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES

AU PROFIT DE LA CAISSE DE SECOURS

DES ARTISTES PEINTRES, STATUAIRES, ARCHITECTES

— *Suite* —

Jusqu'ici le moulin à vent semblait la propriété exclusive de M. Hoguet. A ce meunier de la peinture appartenait le privilége d'orienter au vent les quatre ailes de toile de la charpente mobile; il trônait seul sur sa butte, et les moulins de Montmartre palpitaient d'aise quand il passait près d'eux. Mais le domaine de l'art est sujet à de fréquentes usurpations, et nul ne reste longtemps maître sur son terrain, quelque étroite qu'en soit la limite. Voilà que Troyon, rejetant l'aiguillon de bouvier qui lui servait d'appui-main, revêt à son tour la casaque enfarinée et se met à moudre le blé qu'on lui apporte. Il est de bonne heure encore; le soleil blafard essaie de se débrouiller à travers les brumes du matin; mais la brise se lève; — le joyeux tic-tac crépite, comme le battement d'un cœur, dans la boîte de planches vermoulues, et la silhouette du moulin se découpe en noir sur les pâleurs de l'aube avec les linéaments de ses ailes membraneuses, comme si Troyon n'avait fait autre chose de sa vie.

« On en revient toujours à ses moutons, » dit le proverbe, et de meunier Troyon redevient berger; seulement pendant qu'il peignait son moulin, l'artiste a confié son troupeau à son chien fidèle. En l'absence du maître, l'intelligent animal, assis sur un monticule, regarde défiler le troupeau et semble en compter les têtes. On dirait un chef grec faisant du haut d'un tertre un homérique dénombrement d'armée. — Ce tableau très-remarquable dépasse les proportions ordinaires du genre. Le chien et les moutons sont de grandeur naturelle. Certes le talent du peintre ne perd rien à ce cadre plus vaste; mais nous pensons qu'en de tels sujets, à moins d'une destination spéciale, il est inutile d'adopter la dimension

historique. — Que fera-t-on pour les héros, si l'on donne cette taille aux moutons? Nos appartements, d'ailleurs, où l'espace est si avarement ménagé, se prêtent peu à loger ces larges toiles, quoiqu'un tableau de Troyon soit toujours sûr de trouver sa place, sauf à renvoyer dans une autre pièce trois ou quatre cadres de moindre importance.

Il est difficile de donner l'idée, avec des paroles, de ces toiles variées d'aspect, mais dont la désignation est presque toujours la même, et qui représentent la vie simple et tranquille des bestiaux dans les prairies : *Vache buvant dans une auge; Vaches et taureaux; Vaches au repos; Vaches laitières; Animaux dans un pâturage; Vaches et moutons traversant un bois.* Sous la plume tout cela semble à peu près la même chose, mais sous le pinceau tout se différencie et prend une physionomie particulière. L'heure du jour, la saison, le lieu, le pelage, la race, la pose, impriment un cachet distinct à chaque toile ; les nuages gris s'amoncellent ou se dissipent, le soleil se voile ou étend sur l'herbe un rayon pareil à une barre d'or, les roseaux ondoient, le pied trempé dans une flaque, une ombre passe sur la forêt lointaine, le feuillage grillé par l'automne a pris çà et là des teintes fauves, une tache reluit au poitrail d'une vache couchée qui rumine; cette autre a une robe rousse d'un excellent effet au milieu des verts froids du pâturage; cette chaumière dévide sa spirale de fumée, ce tronc d'arbre abattu présente à propos sa tranche saumon pâle, ce paysan pique d'une étincelle rouge ou blanche la terre brune du chemin. Le moindre accident diversifie l'aspect du paysage composé en apparence d'éléments uniformes, et l'artiste, comme la nature avec le ciel, l'eau, les arbres, l'herbe, les animaux, produit des tableaux toujours changeants malgré la simplicité des motifs.

Théodore Rousseau fait aussi une admirable figure à cette Exposition. Là se retrouvent plusieurs de ses toiles anciennement proscrites et qui seront, certes, son plus beau titre de gloire, entre autres *l'Allée de châtaigniers.* Les admirateurs de Bidault, de Bertin (ne le confondez pas, s'il vous plaît, avec Édouard Bertin), de Michallon, de Watelet, poussèrent des cris aigus à l'aspect de ces arbres monstrueux plantés les uns à côté des autres, entortillant, avec des nœuds de serpents boas, leurs branches rugueuses à travers une inextricable luxuriance de feuillages, absolument comme cela se passe dans la nature, sans le moindre temple grec au fond, sans le moindre personnage mythologique au premier plan. Ils ne comprenaient rien à cette abondance de séve, à cette multiplicité de détails, à cette richesse inouïe de couleurs, à cette intimité mystérieuse, à cette lumière verte que la voûte de feuilles tamise sur le chemin.— Cette peinture leur semblait le comble de la démence. En effet, si Rousseau avait

LE MOULIN

Par Troyon.

raison, ils avaient tort; mais c'était le fou qui était le sage : le temps l'a bien fait voir!

L'Allée dans la forêt de l'Isle-Adam ne sent en rien la composition; l'art a disparu, c'est la nature même; l'œil pénètre entre ces deux hautes murailles de verdure criblées de soleil, nuancées de tous les tons du feuillage, où la lumière joue avec l'ombre. Il suit ces traces de chemin parmi les herbes, et les fleurettes tout emperlées encore des larmes de la nuit; c'est un vrai bois, plein de silence, de fraîcheur et de solitude. Maître Jeannot s'y débarbouille dans la rosée, et le chevreuil, familiarisé avec le bûcheron, traverse la route déserte sans trop de transe. Il faut avoir vécu au fond des bois pour sentir vraiment le mérite de cette toile, si étudiée, si vraie, si locale dans son fouillis apparent. — C'est une des meilleures du maître, à notre avis.

Quel effet rare et charmant produisent ces grands arbres aux feuillages roses, s'épanouissant sur le ciel bleu d'une belle journée d'automne! — Eh quoi! direz-vous, des arbres roses?— cela ne se voit qu'au pays des camaïeux. — Cela se voit très-bien dans la nature, dont la palette a une variété infinie. Après les premières gelées blanches, quand les rameaux un peu dégarnis laissent transparaître l'azur clair et froid, les feuilles se teignent de cette nuance presque humaine. Mais il faut être un grand artiste, naïf et simple, n'ayant pas la prétention de corriger le bon Dieu, pour oser la reproduire avec sa grâce insolite. Par un jour pareil, il est agréable de se promener; aussi le brave curé de village a-t-il enfourché son petit bidet blanc, et trottine-t-il paisiblement, le long du bois, au soleil.

La Mare est d'une richesse de ton extraordinaire; l'eau, encadrée par des gazons épais et veloutés, reflète le ciel avec audace, faisant une tache de lumière au milieu du tableau; une ceinture d'arbres touffus borne l'horizon, et pour égayer ces verts bruns et dorés, chatoie le jupon rouge d'une paysanne.

Nous ne pouvons que citer *le Paysage après la pluie*, tout plein de lumière et de fraîcheur, *le Coucher du soleil après un orage*, où l'astre plonge dans des bancs de nuées rouges comme des braises, *le Troupeau s'abreuvant à une mare*, *les Bouleaux dans la forêt* et *les Bords de l'Oise*, cette peinture si claire, si argentée, si limpide. Chacun de ces cadres mériterait une description à part, mais alors notre article deviendrait un volume. L'exposition de Théodore Rousseau est très-variée, car l'artiste n'impose pas sa manière de voir à la nature; il ne la regarde pas à travers un carreau jaune, bleu ou vert, il l'accepte telle qu'elle se présente, à ses heures, nue ou luxuriante, gaie ou triste, avec son ondoiement perpétuel;

aussi, comme beaucoup de peintres, pleins de talent du reste, ne fait-il pas toujours le même tableau. Il a sa manière, sans doute, et il pose sa griffe au coin de son œuvre, mais la griffe ne raie pas toute la toile.

N'oublions pas, pendant que nous errons dans les bois et les prairies, Cabat, l'un des fondateurs de la jeune école de paysage, qui, dès 1830, produisit ses chefs-d'œuvre naïfs et quitta l'atelier pour la campagne, idée simple en elle-même, et que pourtant personne n'avait eue jusqu'à lui en France, car quelques Flamands de mauvais goût s'étaient permis autrefois de copier ce qu'ils voyaient. Cabat marchait à travers champs jusqu'à ce qu'il entendît « chanter les grenouilles » ; alors il s'arrêtait. — Ce chœur rauque noté par Aristophane signifiait, pour Cabat, une mare, des joncs, un ruisseau sous la saulée, un peu de fraîcheur, et le pli de terrain nécessaire à garder une flaque d'eau. Il ouvrait sa boîte et peignait, et si un petit oiseau se posait sur la branche de l'arbre, il mettait le petit oiseau dans sa toile; — ce n'était pas plus malin que cela. Il ne lui en fallait même pas tant : les terrains en friche du jardin Beaujon, qui n'avaient pas encore disparu sous les sept hôtels d'Arsène Houssaye, lui suffisaient pour faire un tableau aussi vrai et plus fin qu'un Hobbema. — Il est là, à cette Exposition, ce chef-d'œuvre du paysage moderne déjà harmonisé par la patine du temps, pur et solide comme l'émail, tout nouveau de sentiment, ancien de perfection. Parmi les maîtres de Hollande, qui ne s'honorerait de le signer?

La Route près d'une ferme est une excellente chose. Une chaumière au bord d'un chemin, quelques arbres, une haie, c'est tout. L'artiste n'a fait que transporter sur la toile un coin de paysage qui lui a plu, et qui certes eût passé inaperçu de tout autre; mais il y a mis sa nature tendre et rêveuse, sa timidité charmante et son exécution délicate, et l'on reste à regarder ce site insignifiant en apparence, comme si on était en face d'une Tempé ou d'une Cythère.

Cette exposition est pour Jules Dupré, quoique sa gloire soit ancienne déjà, comme une sorte d'éclatant début. Depuis longtemps, on ne sait pourquoi, ce grand artiste n'envoie plus au Salon, et, s'il travaille, c'est dans la solitude et le silence de l'atelier. La jeune génération qui n'a pas vu le splendide épanouissement d'art dont la révolution de juillet fut suivie, s'étonne, devant les tableaux de Jules Dupré, de cette audace, de cette furie et de ce flamboiement. On n'est plus accoutumé à ces outrances superbes, à ces excès de force, à ces débordements de séve, à ces luttes de plein front contre la nature. Cette gamme extrême éblouit les yeux, habitués au sobre régime du gris. — Mais on comprend aujourd'hui combien ces violents, ces forcenés, ces fous dont le nom seul faisait se

hérisser d'horreur toutes les perruques de l'Institut, avaient glorieusement raison. L'homme, quoi qu'il fasse, est toujours au-dessous de l'idéal et du réel, et son effort le plus excessif, loin de dépasser le but, l'atteint à peine.

Le Troupeau de bétail traversant un gué rayonne de lumière. Un ciel où flottent des nuages d'un blanc d'argent, une rivière reflétant ce ciel, une berge de sable doré, un troupeau blond dont le passage écaille l'eau de paillettes scintillantes, et pour note suprême un petit cheval blanc monté par un gamin ayant un marmot en croupe : voilà tout le tableau, mais il faudrait remonter à Claude Lorrain pour retrouver cette couleur d'argent et d'or qui brille sans aucun repoussoir.

Un torrent dans la Creuse, effet de soleil couchant, plutôt fait en esquisse qu'en tableau, avec une furie extraordinaire d'empâtement et une verve de brosse incroyable, semble une de ces œuvres heureuses où il n'y a pas d'intermédiaire entre la pensée et l'exécution. Le site aperçu ou rêvé s'est fixé tout seul sur la toile. De vieux arbres agrafés sur la pente rapide tordent comme des poignées de serpents leurs branches noires sur les rougeurs du ciel incendié, l'eau mousseuse saute de roche en roche dans les ombres du premier plan; c'est sauvage et superbe, et bien autrement féroce que les déserts de Salvator Rosa.

Une idée de calme et de repos champêtre vous saisit à l'aspect de la *Chaumière normande sous de grands arbres*, les mousses veloutent le toit sur lequel s'étend le froid opaque, *frigus opacum*, du riche feuillage. Devant cette demeure rustique, on s'arrête et l'on dirait volontiers : posons ici nos tentes.

Nous le reconnaissons ce *Chemin traversant un bois dans les Landes*, pour l'avoir suivi, durement cahoté par une étroite charrette à bœufs. Le sillon de sable, blanc comme du grès en poudre, s'enfonce avec ses ornières sans cesse déplacées entre deux marges de verdure rabougrie dont l'arcade laisse apercevoir une trouée de ciel d'un bleu intense. On ne saurait mieux exprimer l'aridité, la solitude et la chaleur.

Comme on ne peut tout décrire, nous citerons seulement le *Berger conduisant son troupeau dans la forêt, une Clairière dans la Creuse, l'Enclos de bergerie dans le Berri, la Cabane du tisserand*, étude faite d'après nature à Vaux près de l'Isle-Adam, et *l'Intérieur d'écurie*, une petite merveille de clair-obscur et d'harmonie tranquille; les gris de la muraille sont d'une finesse incroyable et font admirablement valoir les tons rougeâtres des chevaux; mais nous insisterons sur le *Troupeau s'abreuvant à une mare au pied d'un chêne*, dont nous donnons ici la gravure; cet arbre immense s'épanouissant dans un ciel diapré, se reflé-

TROUPEAU S'ABREUVANT A UNE MARE, AU PIED D'UN CHÊNE

Par Jules Dupré.

tant dans une eau miroitante où piétinent les bêtes altérées, emplit magnifiquement la toile, et fait tableau à lui tout seul. Jamais Jules Dupré ne fut plus heureusement hardi et plus étrangement vrai.

Nous avons revu à cette Exposition avec beaucoup de plaisir une vigoureuse, originale et farouche peinture de Godefroy Jadin, portant la date de 1834, — *la Descente des Vaches à l'abreuvoir*. Rien ne ressemble moins aux tableaux des animaliers de profession. La toile basse et large, taillée en bandelette comme une frise, préoccupe déjà le regard par sa coupe inusitée. Un plateau de terrain sur lequel s'appuie un ciel zébré de lueurs fauves en remplit la plus grande partie ; des pentes latérales descendent à l'eau sombre, qui miroite vaguement au bord du tableau. Les vaches dessinent leurs silhouettes brunes sur l'horizon clair en arrivant près de l'espèce d'entonnoir formé par la mare, et se plongent mystérieusement dans l'ombre pour s'approcher de l'abreuvoir. Cet arrangement singulier qu'on n'inventerait pas, et qu'a fourni la nature avec son insouciance des probabilités, avait fait surnommer par les plaisants de l'époque le tableau de Jadin « la Descente des vaches aux enfers. » Ce n'en est pas moins une œuvre d'un grand style, d'une couleur énergique et d'une exécution magistrale.

Au fond de la dernière salle on dirait qu'une fenêtre ouverte vous laisse apercevoir, par quelque magique illusion de perspective, *la Nécropole du Caire*. C'est le génie de Marilhat qui fait cette trouée au mur. A la place de notre ciel brumeux luit un ciel clair et chaud, où tournent les vautours; au lieu des maisons grises, les remparts, les dômes, les minarets de la ville arabe se lèvent mordorés de soleil, cuits de lumière, et se détachent d'une zone de collines décharnées. La coupole d'un Turbé en ruines, espèce de mosquée funèbre protégeant le sommeil de quelque sultan ou de quelque saint personnage, se lève au milieu des décombres sur un terrain fait de poussières et de débris. Des chameaux se reposent à l'ombre étroite des murs de briques, — un âne rayé se vautre, une femme fellah, vêtue de sa chemise bleue, passe comme une silhouette de Canéphore, portant un vase sur sa tête. Le silence, la désolation, la chaleur qui règnent dans cette toile, le pinceau de Marilhat a pu les exprimer, mais notre plume n'y parviendrait pas. La gravure jointe à notre texte vous donne les lignes de ce tableau surprenant, mais elle n'en peut rendre la couleur forte, aride et triste comme l'aveuglante lumière de l'Égypte.

La Nécropole du Caire n'est pas le seul chef-d'œuvre de Marilhat qui figure à cette Exposition ; il y a encore *la Caravane arrêtée près d'un caravansérail*, *la Caravane au repos près d'un oasis* et *le Paysage d'Auvergne*, que nous n'avons pas besoin de vous recommander. De pareils tableaux se recommandent tout seuls.

LA NÉCROPOLE DU CAIRE.

Par Marilhat.

C'est un étrange peintre que Leys : il semble s'être vieilli ou plutôt rajeuni de trois cents ans, et en plein XIXe siècle, il s'est fait le contemporain d'Holbein, d'Albert Durer et des vieux maîtres allemands.

Quel romantique a jamais eu ce sentiment profond du moyen âge, cette érudition si complète de la physionomie, du costume, de l'architecture, du mobilier, qu'elle semble ne rien devoir aux patientes recherches de l'archaïsme, et copier tout d'après nature?

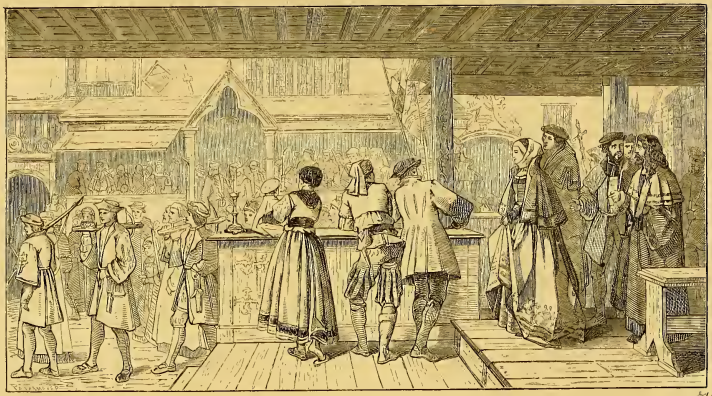
N'est-ce pas Albert Dürer lui-même qui s'est peint avec sa femme et sa servante, en compagnie d'Érasme et de Quintin Metsys, sous l'auvent de son hôte Joost Planckfeld, le jour de la grande procession de Notre-Dame? Comment supposer qu'un peintre moderne puisse avoir cette intuition si claire et si parfaite du passé!

Nous en dirons autant du tableau qui représente « Adrien van Haemsteden prêchant clandestinement la réforme à Anvers. » Les têtes, les costumes, les expressions ont tellement le cachet de l'époque, qu'on les croirait peintes d'après nature. — Où l'artiste a-t-il retrouvé ces types disparus, ces physionomies qui ne portent aucune trace des préoccupations modernes, car enfin il ne vivait pas en 1552?

Eh pardieu! nous allions, dans cet embarras de richesses, car ici chaque tableau demanderait presque un article séparé, oublier ce vif, fringant et spirituel Isabey, si expert à faire ruisseler le velours, la soie, les pierreries sur l'escalier ou dans les tribunes des cathédrales, à échouer les bateaux pêcheurs sur les plages ourlées d'écume, à entasser dans une ombre de bitume le fouillis de l'armurier et de l'alchimiste, à peupler la cour des châteaux d'équipages de chasse : c'eût été dommage. Régalez-vous les yeux et plantez-vous, tour à tour devant *le Mariage de Henri IV*, *la Cérémonie dans l'église de Delft*, *le Départ pour la Chasse*, *la Barque près de se perdre*, et surtout devant *l'Auberge de l'Écu de France*.

J'aime Dijon
Et la bonté de ses hôtelleries;
Il en est d'ailleurs
Qui des voyageurs
Briguent la préférence.
Moi, je vais partout,
Mais, par dessus tout,
J'aime l'Écu de France!

Quelle engageante auberge, et qu'on en monterait volontiers le perron derrière ces jolies femmes aux corsages de guêpe, aux amples paniers dont les jupes de taffetas bouffent d'une manière si opulente, à travers



ALBERT DURER A ANVERS

Par Leys.

les fleurs et les pampres, aux blondes vapeurs de la cuisine, qui fait fumer ses casseroles comme des cassolettes! Cela est jeune, de bonne humeur, étincelant et spirituel. — Honni soit qui mal y pense! Les trois fleurs de lis d'or ne s'épanouissent-elles pas là-haut sur champ d'azur, — deux et une, — dans l'écu de France? Rien n'est plus héraldiquement correct, et l'enseigne de l'auberge est justifiée.

Diaz, qui avait un peu faibli à la dernière Exposition du palais de l'Industrie, se relève glorieusement à celle du boulevard des Italiens. *Le Maléfice*, une sorcière marmottant au clair de lune quelque mauvais conseil à l'oreille d'une jeune fille, *les Dernières larmes*, *la Nymphe désarmant l'Amour*, *la Vénus chasseresse*, sont de sa bonne manière et rappellent agréablement Corrége et Prud'hon; les *Paysages* montrent que si Diaz l'avait voulu, il se serait fait dans ce genre une réputation spéciale.

Quoique Millet se rattache aux rustiques par le choix de ses sujets, il s'en sépare pourtant par une préoccupation du style appliqué à la nature vulgaire. Son procédé n'est nullement celui des réalistes. Il élague, il simplifie, il agrandit la nature pour lui faire exprimer son sentiment intérieur; il se sert de la forme comme d'un moyen de traduction, et il ne la copie pas littéralement. Sa conception du paysan est grave, triste et solennelle; il donne aux moindres actions de la vie rurale une sorte de majesté primitive; — ses semeurs, ses greffeurs, ses glaneuses, ses gardeuses de vaches ont l'air d'accomplir les rites mystiques de quelque religion perdue, et retiennent, par leur sérieux profond, le regard, qui chercherait volontiers des peintures plus agréables. Qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, il y a dans cet artiste une force qu'on ne peut méconnaître.

La Mort et le Bûcheron, que le public n'a pu voir à l'Exposition du palais de l'Industrie, est une composition d'un effet saisissant; l'effroi du pauvre bûcheron, succombant sous son fagot à l'aspect de la Mort qu'il vient d'appeler à son aide, se communique aisément au spectateur, car les danses macabres du moyen âge n'ont pas de fantôme plus terrible que ce squelette, dont l'ostéologie se devine sous les maigres plis du suaire.

Nous n'insisterons pas sur *les Glaneuses*, cette peinture si naïve, si vraie et si forte de la misère agreste : chacun a pu en apprécier le mérite, et contentons-nous de mentionner *la Paysanne gardant sa vache*, *la Paysanne au puits*, *la Faneuse*, empreintes, sous leur couleur mate et terreuse, d'un sentiment si vrai, si tendre et si profond.

Quoique les coloristes prédominent à cette exposition, il ne faudrait pas croire que les dessinateurs n'y fussent pas représentés. La variante de *Paolo et Francesca*, par Ingres, est une délicieuse et délicate peinture qu'on dirait arrachée à un manuscrit du moyen âge. Jamais la petite

moue charmante du baiser ne fut plus gracieusement plissée contre une joue pudiquement rose. Le cou de Paolo s'enfle de désir, comme une gorge de pigeon, et le roman de Lancelot du Lac s'échappe de la main distraite de la jeune femme. Ce couple amoureux, si durement puni de sa faute dans ce monde et dans l'autre, ne lut pas davantage ce jour-là. — Outre ce tableau, Ingres a quatre dessins merveilleux sur lesquels nous écrirons un article explicite, *le Martyre de saint Symphorien*, *l'Apothéose d'Homère*, *l'Apothéose de Napoléon Ier*, et *l'Odalisque et son esclave*, où brille la pensée pure du grand maître par un crayon aussi noble et aussi ferme que le ciseau de Phidias.

Nous connaissions déjà *les Pifferari* de Gérôme. Les sauvages enfants des Abruzzes, tirant de l'outre en peau de bouc leur cantilène mélancolique, sont là debout, à l'angle d'une rue de Rome, devant une statuette de madone en plâtre colorié, posée sur un fût de colonne antique, à chapiteau corinthien, venant peut-être d'un temple de Vénus. Une lumière blanche descend du ciel, découpant avec netteté les ombres et les clairs, accusant chaque ligne et faisant ressortir chaque détail. — L'exécution de cette scène de genre élevée au style historique par le talent du jeune maître, est d'une incroyable finesse. La photographie, si elle donnait la couleur en même temps que la forme, ne serait pas plus précieusement vraie ; mais ce que l'art peut seul exprimer, c'est cet air de foi profonde des pifferari exécutant avec une conscience religieuse l'aubade commandée.

La Quête représente un enfant de chœur, ou plutôt un jeune séminariste assis contre une boiserie d'un ton rougeâtre, et tenant une aumônière sur ses genoux : la tête est douce, triste, maladive, déjà fatiguée par l'étude, la prière et la mortification ; la poitrine, maigre, rentre sous la soutane noire, et les mains se joignent machinalement comme pour un exercice de piété. On répondrait de la vocation de ce lévite en herbe. Ses yeux baissés ne regardent rien, et ni le son d'une pièce d'or dans sa bourse, ni le frou-frou d'une robe de soie ne les lui feraient relever : il est tout absorbé en Dieu.

L'artiste a su mettre dans cette petite peinture une austère sobriété, une sorte de jansénisme de ton. — Nulle teinte brillante, nul éclat de lumière, nulle recherche d'effet ; rien que le demi-jour voilé du sanctuaire sur une figure immobile et pâle, déjà morte au monde, quoique bien jeune, et attendant en silence pour les pauvres enfants de Jésus-Christ, le napoléon du riche et le denier de la veuve.

Nous sommes heureux de joindre à notre numéro une eau-forte du jeune maître, souvenir de son voyage en Égypte. C'est une négresse aux

yeux demi-fermés et comme éblouis de soleil, aux lèvres épaisses, large divan pour le baiser, aux joues polies comme celles des statues de basalte. Tout cela est indiqué en quelques coups d'une pointe vive et sûre qui en dit plus long que tout le patient travail du burin. C'est un croquis sur cuivre qui vaut un dessin original. La morsure de l'eau-forte n'y a rien changé.

Regardez *le Galilée* de Paul Delaroche, étudiant l'astronomie dans un cabinet encombré de planisphères, de télescopes et de tout l'attirail de la science. Un Delaroche de la taille d'un Meissonier, cela est rare! La couleur a plus de chaleur et d'intensité qu'on n'en trouve dans ses grandes peintures, et l'exécution est du plus précieux fini.

Le Christ au jardin des oliviers, quoiqu'il mesure à peine quelques centimètres, a l'onction, la gravité et le style d'un tableau d'histoire de dimension à couvrir un pan de mur. Le Christ, affaissé, livide, suant les sueurs de l'agonie morale, est tombé à genoux devant un tertre. « Une hostie mystique sortant du saint-ciboire illumine son visage pâli par les luttes suprêmes. » Cette lueur surnaturelle est la seule qui éclaire la scène, et la céleste victime penche la tête à l'aspect de ce symbole du sacrifice consenti.

Hippolyte Flandrin nous fait voir son portrait; un profil doux, sérieux, intelligent, à qui ne messiérait pas la couronne de cheveux et le capuchon rejeté en arrière des jeunes moines. On dirait une tête détachée d'une fresque de Giotto ou de Masaccio, un de ces pieux acolytes qui accompagnent les saints dans les peintures religieuses ou se tiennent debout contre une colonne, près du baldaquin de la Vierge. — M. Hippolyte Flandrin, chose rare, a la physionomie extérieure de son talent.

Nous pouvons ranger, parmi ces chastes et ces purs, Corot, le peintre de l'idylle antique, qui semble voir la nature à travers le voile argenté des nymphes. Si les Grecs avaient fait du paysage, ils l'auraient certes entendu ainsi. — *Le Paysage, la Danse des nymphes, le Crépuscule*, ont cette harmonie intime, cette poésie mystérieuse que Corot sait donner à tout ce qu'il fait. *Le Crépuscule* surtout est un chef-d'œuvre. La nuit y endort le jour comme une mère caressante assoupit dans son giron son enfant fatigué.

THÉOPHILE GAUTIER.

Gazette des Beaux arts

Imp. Delatre Par.

HISTOIRE DU VIEUX PARIS

SUR UNE INSCRIPTION LATINE DE LA RUE DE PARADIS

AU MARAIS

Les travaux de restauration opérés au magnifique hôtel de Soubise (direction générale des Archives), ont remis, dans ces derniers temps, en lumière, l'inscription dont nous nous proposons de parler.

A l'angle des rues de Paradis et du Chaume, l'édifice présente une encoignure arrondie. Là s'élève un petit corps spécial d'architecture. On y remarque, au rez-de-chaussée, une porte de bois, soigneusement fermée en tout temps, et défendue par une grille. Cette porte est surmontée d'un attique, que couronne une demi-coupole plaquée sur le corps des bâtiments.

Qu'est-ce que ce petit édifice, mystérieux, anonyme, ainsi annexé au grand? Telle est la question que se pose, en passant, tout curieux non parisien. Car il est convenu que le vrai Parisien est celui qui, né rue Cuvier, n'a jamais visité le Jardin des Plantes.

Une inscription, gravée en lettres d'or sur une table de marbre, se voit encastrée au-dessus de la porte. Elle semble placée là tout exprès pour donner le mot de l'énigme. Mais, hélas! cette inscription est en latin.

Le latin, qui dans les mots brave l'honnêteté, est une langue inventée par les anciens gouvernements, dans les temps de despotisme, afin de ne pas dire au Parisien le nom de ses monuments. Le latin leur a été donné comme, au rapport de Talleyrand, la parole a été donnée à l'homme pour dissimuler sa pensée. Aussi le Parisien, né malin, s'est-il, par esprit d'opposition, fait linguiste et latiniste à sa manière. Dès le temps de

Louis XIV il a traduit *Ludovico magno :* porte Saint-Denis... *et le nom lui en est resté.*

Inspiré par ces précédents, revenons à notre inscription de l'hôtel Soubise. La voici :

UT DARET HUNC POPULO FONTEM CERTABAT UTERQUE :
SUBISIUS POSUIT MÆNIA, PRÆTOR AQUAS.

Præfecto : CAROLO BOUCHER D'ORSAY.

Ædilibus : MARTINO-JOSEPHO BELLIER, ANTONIO BAUDIN, ANTONIO MELIN et HENRICO BOUTET.

Procuratore et advocato regis et urbis : NICOLAO-GUILLELMO MORIAU.

Scribâ : JOHANNE-BAPTISTA TAITBOUT.

Questore : JACOBO BOUCOT.

ANNO MDCCVI.

Ut daret hunc populo..., je traduis :

« L'un et l'autre rivalisaient pour donner au peuple cette fontaine; Soubise a posé les murs et le préteur à posé les eaux. »

Arrivé à ce point, le lecteur ou le passant promène de nouveau ses regards sur l'édifice. Je vois bien les *murs*, dit-il, et, à la rigueur, une fontaine. Mais où sont les *eaux?* Le génie de la Bastille, il est vrai, tient à la main un flambeau ou torchère, — sans flamme; probablement par allégorie. S'agirait-il ici d'une fontaine sans eau? Et puis *Soubise* et le *préteur* rivalisaient entre eux... Voilà deux personnages, le dernier surtout, qui se révèlent à moi d'une manière bien succincte. Poursuivons.

Étant *préfet*, Charles Boucher d'Orsay; *Édiles :* Martin Joseph Bellier, Antoine Baudin; Antoine Melin et Henri Boutet;

Procureur et avocat du roi et de la ville : Nicolas-Guillaume Moriau; Greffier Jean-Baptiste Taitbout; Receveur : Jacques Boucot; — l'an 1706.

Cette traduction, on le voit, a besoin elle-même d'être traduite et com-

mentée sur bien des points, pour fournir clairement au lecteur la lumière que sa curiosité réclame. Il voudra bien nous permettre, afin d'atteindre ce but, d'entrer à ce sujet dans les développements qui vont suivre.

Des deux personnages mentionnés par la première ligne de l'inscription, l'un se nommait François de Rohan, prince de Soubise, lieutenant général des armées du roi, gouverneur de Champagne et de Brie. L'autre, Charles Boucher, seigneur d'Orsay (près Paris), descendait des Boucher ou Le Boucher, ancienne famille échevinale, connue dans la magistrature parisienne dès le XVe siècle. Préteur dans la poésie, ou préfet dans la prose latine, il occupait, en français, l'emploi de *prévôt des marchands de Paris;* dignité élective et temporaire, qui faisait de lui le président du corps échevinal ou municipal.

Édiles représente les échevins, également électifs et au nombre de quatre : 1er, 2e, 3e et 4e échevins. Les deux derniers fonctionnaires désignés sont le *procureur et avocat du roi et de la ville* et le *receveur*. Ils complétaient le corps municipal, tel qu'il exista en France, au sein de la capitale, jusqu'à l'époque de la Révolution.

Le vaste hôtel connu sous le nom de palais Soubise, ou dépôt général des Archives, forme un parallélogramme irrégulier qui, sur trois de ses côtés ou faces principales, est bordé par les rues de Paradis, du Chaume et des *Quatre-Fils* (jadis des *Quatre-fils-Aymon*). Il eut, aux XVIe et XVIIe siècles, pour habitants et propriétaires, la célèbre famille des Guise, de Lorraine. On l'appelait alors l'hôtel de Guise. Élisabeth d'Orléans, veuve du dernier duc de Guise, mourut en 1696, sans enfants.

L'hôtel fut alors acheté par François de Rohan, prince de Soubise, et devint l'hôtel de Soubise. Ce prince agrandit l'hôtel de Guise et le reconstruisit presque entièrement. Opérée sous la direction de l'architecte De La Maire, cette reconstruction commença en 1706. Elle eut pour résultat l'ouvrage que nous avons aujourd'hui sous les yeux, lorsque, par la porte principale, ouverte sur la rue de Paradis, nous contemplons la cour d'honneur, et l'imposante enceinte de bâtiments qui la circonscrivent. L'hôtel Soubise est, parmi les œuvres de l'art moderne et civil, une des parures de la capitale.

Il y avait, en 1293, à Paris, deux fontaines publiques, toutes voisines l'une de l'autre. En 1392, ce nombre s'élevait à trois : la fontaine des Halles; celle des Innocents, et la fontaine Maubuée, la dernière. On en comptait seize en 1457, parmi lesquelles figurait la fontaine *de Paradis*. Au XVIe siècle, de nombreuses concessions d'eau répandirent par la ville ce précieux liquide, au profit d'usages particuliers et d'établissements d'utilité publique. Les eaux provenaient presque exclusivement de diverses

sources, que conduisaient les anciens aqueducs de Belleville. C'est seulement au XVIIe siècle que l'on commença d'utiliser à cet effet le cours de la Seine.

De tout temps, la police, la distribution et la concession des eaux appartinrent à la juridiction de l'échevinage et de la prévôté des marchands. La ville avait, dès le XIIIe siècle, un fontainier public ou garde de ses eaux et fontaines. Au XVIIIe siècle, tous les ans le corps de ville effectuait périodiquement la visite des eaux, regards et fontaines de Paris. Cette visite avait lieu en grande cérémonie. Le corps de ville y procédait, monté dans cinq carrosses, à quatre chevaux, et six pour celui de ces carrosses qui contenait monseigneur le prévôt des marchands. Le cortége était escorté par six gardes de ville à cheval, deux officiers, et le colonel.

Le 15 novembre 1675, mademoiselle de Guise, propriétaire de l'hôtel de Guise, autorisa la ville à élever les bâtiments du regard ou fontaine *de Paradis,* afin de faciliter la distribution des prises d'eau qui s'embranchaient en ce regard, et qui de là se répandaient au dehors. La fontaine de Paradis était dès lors un édicule adossé aux murs de l'hôtel de Guise. Elle occupait l'angle de cet hôtel, au point où se rencontrent aujourd'hui la rue de Paradis et la rue du Chaume. La ville, dit un des anciens titres que nous avons consultés, en reconnaissance de cette autorisation, concéda par acte du même jour, 15 novembre 1675, « à ladite demoiselle de Guise, un cours d'eau de sept lignes en superficie, outre les huit lignes dont elle jouissait antérieurement[1]. »

Lorsqu'au commencement du XVIIIe siècle, le prince de Soubise voulut renouveler sa demeure, l'architecte eut à compter avec cette fontaine ou regard de Paradis. Un acte du temps va nous dire, dans son langage, comment le prince envisagea et résolut ce problème. Le contenu de cette pièce est assez curieux pour que nous n'hésitions pas à le reproduire ci-après textuellement et tout entier. François de Rohan s'adressa d'abord à l'autorité royale et se pourvut auprès du conseil d'État. La décision de ce conseil fut rendue dans les termes qui suivent :

Décision du roi prise en conseil d'État le 21 avril 1705, sur la demande en renouvellement de la fontaine ou regard dit de Paradis, *présentée par le prince de Soubise.*

EXTRAIT DES REGISTRES DU CONSEIL D'ÉTAT.

« Sur ce qui a esté représenté au roy étant en son conseil, par le sieur prince de Soubise, qu'il y a une fontaine publique en la ville de Paris située rue de Paradis,

1. Archives Soubise. Q, 1221.

adossée contre le mur du manége de l'hôtel de Soubise et devant l'hôtel de Guie, construite hors œuvres sur la voye publique; la quelle embarrasse l'entrée de cette rue en tournant de celle du Chaume et cause non-seulement de l'embarras, mais donne occasion aux gens malpropres d'y venir faire et apporter des ordures, à cause qu'elle n'est pas fréquentée par les porteurs d'eau et que les habitans et artisans du quartier préfèrent d'aller prendre de l'eau aux fontaines du cimetière St-Jean et du regard des Blancs-Manteaux, où elle vient de la rivière; et en hiver, dans le temps de la gelée, l'eau qui tombe du robinet public de cette fontaine glace sur le pavé et dans le ruisseau le long de cette rue qui a très-peu de pente et en rend le passage presque impraticable au publicq et surtout aux voitures et aux chevaux de carrosses, et que s'il plaisoit à Sa Majesté d'ordonner la supression de cette fontaine, en conservant seulement un regard pour la distribution des eaux à ceux qui en ont le droit de la ville, le dit sieur prince de Soubise donneroit six pieds de terrain au public, à prendre dans toute l'étendue de son hôtel, pour l'élargissement de ladite rue de Paradis, jusqu'à la rencontre de la maison qui avoisine le dit hôtel sur ladite rue, et feroit, dans cette espasse, une entrée dans son hôtel, avec une grande demye lune au-devant, qui seroit pareillement prise sur le terrain dudit hôtel, et construire, à ses dépens, au bout du mur, vers l'enclave que la maison voisine formera à cause de cet élargissement, un regard, pour la distribution des eaux à ceux qui en ont le droit de la ville; ce qui seroit utile au publicq et feroit une belle décoration à cette rue, dans l'endroit où elle est moins praticable et plus incommode;

Sa Majesté auroit renvoyé la proposition dudit sieur prince de Soubise au prévost des marchands et eschevins de ladite ville de Paris, pour avoir leurs avis sur la commodité ou incommodité de la supression de cette fontaine, et le changement en un simple regard pour la distribution des eaux à ceux qui en ont le droit;

« En conséquence de quoy, lesdits prévost des marchands et eschevins s'estant transportés sur les lieus, ils en ont fait dresser un plan et ont ensuite donné leur avis : par lequel ils déclarent que le changemeot proposé ne peut estre qu'avantageux au public et faire une décoration à ladite rue de Paradis, dont tout le quartier profitera; mais ne donnent leur consentement à ce changement qu'à la condition que le regard et ce qui en dépend sera fait suivant les dessins qui en seront donnés par le maître des œuvres et garde des fontaines de ladite ville;

« Et Sa Majesté s'estant fait représenter lesdits plan et dessin, oüy le rapport du sieur de Chamillart, conseiller ordinaire au conseil royal, contrôleur général des finances, le roi étant en son conseil, *a ordonné et ordonne* que lesdits plan et dessin seront exécutés; et, conformément à iceux, que la fontaine de la rue de Paradis sera démolie et que ladite rue sera élargie de six pieds dans toute l'étendue dudit hôtel de Soubise, depuis l'encoignure de la rue du Chaume jusqu'à la rencontre de la maison, joignante le mur dudit hôtel en la mesme rue, et, suivant les offres dudit sieur prince de Soubise; que le terrain, nécessaire pour ledit élargissement, sera pris sur l'emplacement de son hôtel, et qu'au lieu de la fontaine qui sera desmolie, il sera construit, aux frais dudit sieur prince de Soubise, un regard pour la distribution des eaux à ceux qui en ont le droit par concession des prévost des marchands et eschevins de ladite ville, suivant les dessins donnés par le maître des œuvres et garde des fontaines publiques de ladite ville; pour, après ladite construction, estre ledit regard entretenu comme auparavant aux dépens de ladite ville; et, seront tous les allignemens nécessaires pour l'exécution dudit plan donnés par le maître des œuvres de ladite ville, en présence des

dits prévost des marchands et eschevins et que Sa Majesté veut estre exécuté nonobstant toutes oppositions et empeschements quelconques ; pour lesquels ne sera différé et dont, si aucuns interviennent, Sa Majesté s'en réserve la connaissance à sa personne et l'interdit à toutes ses cours et autres juges.

« Fait au conseil d'État du roy, Sa Majesté y étant, tenu à Marly le vingt-ung jour d'avril mil sept cent cinq.

Signé en original : PHÉLYPEAUX[1]. »

On a vu qu'en 1675, mademoiselle de Guise jouissait d'une concession qui fournissait à son hôtel quinze lignes d'eau de la ville. En 1705 et par des considérations analogues, le prince de Soubise résolut de faire porter à vingt lignes d'eau la mesure de cette concession. Dans cette vue, François de Rohan présenta requête au prévôt des marchands. La requête était juste, et l'intérêt public y trouvait un profit légitime ; la prévôté d'ailleurs n'avait rien qu'elle pût refuser à un Rohan-Soubise. La requête du prince fut répondue comme il suit.

Lettres-patentes délivrées par le prévôt des marchands de Paris, en date du 16 juillet 1705, portant concession perpétuelle de vingt lignes d'eau de la ville, au prince François de Rohan pour les besoins de son hôtel de Soubise.

A tous ceux qui ces présentes lettres verront, Charles Boucher, chevalier, seigneur d'Orsay, Sencille et autres lieux, conseiller du roy en ses conseils et en sa cour de parlement, prévost des marchands, les eschevins de la ville de Paris et conseillers d'icelle, commissaires députez pour la distribution des eaux des fontaines de ladite ville, salut.

Persuadés que nous sommes que nous ne pouvons suivre plus exactement les intenions du Roy, dans cette distribution des eaux que Sa Majesté nous a confiée, que d'en disposer en faveur de personnes attachées par leur naissance illustre au soutien de l'État ;

A ces causes, sçavoir faisons, pour marquer l'estime singulière que la ville a pour messire François de Rohan, prince de Soubise, duc de Fontenay, seigneur de Pougues, et autres terres, lieutenant général des armées du roy, gouverneur et lieutenant général, pour Sa Majesté, des provinces de Champagne et Brie, et en considération de la place qu'il donne, sur le terrain de son hôtel, pour la construction du nouveau regard qui doit estre reconstruit à ses frais, et encore de celle qu'il abandonne au public pour l'élargissement de la rue de Paradis, ainsi qu'il est plus au long mentionné en l'arrest du conseil d'État du 21 avril dernier; Nous, ouy et ce consentant le procureur du roy et de la ville, avons donné, concédé et octroyé, donnons, concédons et octroyons, par ces présentes, audit seigneur prince de Soubise, le cours de vingt lignes d'eau en superficie, provenant des pompes de la ville, à prendre dans le regard de Soubise cy-devant appelé de Paradis; lequel cours d'eau sera conduit aux frais dudit seigneur aux

1. Même dossier.

lieux et endroits qu'il jugera à propos, pour l'utilité de son dit hôtel, pour luy, ses hoirs et ayant cause jouir desdites vingt lignes d'eau à perpétuité.

Si [1], mandons au sieur Beausire, architecte, maître des œuvres, garde ayant charge, sous nos ordres, des fontaines publiques d'icelle, d'exécuter ces présentes de point en point, selon leur forme et teneur.

Fait au bureau de la ville ce seiziesme juillet mil sept cens cinq.

BOUCHER D'ORSAY [2].

En conséquence, et dès le 28 du même mois, Jean Beausire, « conseil-« ler du roi, maître général des bastiments de Sa Majesté, architecte, « maistre des œuvres, garde ayant charge des fontaines publiques de la « ville de Paris et controlleur des bastiments d'icelle, » se transporta en l'hôtel de Soubise. Il procéda immédiatement à la levée des plans et rédaction des devis. L'œuvre se poursuivit sans relâche, et le nouveau regard, ou la fontaine telle, à peu près, qu'on la voit aujourd'hui, fut achevée et reçue par le même Jean Beausire, qui en dressa procès-verbal, le 10 février 1706. Ce même jour, dit le procès-verbal, l'ouvrage fut installé et reçu « en présence du bureau de la ville et de M. Taitbout, conseiller « de Sa Majesté, conservateur des hypothèques et greffier de ladite ville. » Cela fait, Jean Beausire, ferma la porte du regard, et emporta la clef, en sa qualité de garde, etc., des fontaines parisiennes.

Peu de temps après, ou à cette époque même, fut posée au-dessous du fronton de l'attique, l'inscription latine que nous avons reproduite, et qui est datée de 1706. Cette inscription figure, en place, dans une des belles planches de Blondel [3], qui retrace en détail les plans, coupes, élévation, etc., de ce notable édifice. Tels l'inscription et le regard se sont conservés jusqu'à nos jours. Seulement, les lignes épigraphiques avaient été primitivement gravées sur une table de pierre, encastrée dans la paroi extérieure du monument. Par suite de restaurations toutes récentes et par l'effet du temps, cette pierre se trouvait endommagée. Elle a été rétablie depuis peu sur marbre et dans la forme que chacun peut, de ses yeux, vérifier.

Cet édicule mystérieux est donc aujourd'hui encore un regard, c'est-à-dire un réservoir commun, point de départ de plusieurs conduits d'embranchement. Il appartient toujours à la juridiction du bureau de la ville, qui conserve en ses mains la clef de Jean Beausire [4]. Ce regard distribue

1. Ainsi, *sic*.
2. Même dossier.
3. *L'Architecture française*, Paris, 1752, in-folio, t. II, pl. 293.
4. Il existe, au Cabinet des Estampes, rue de Richelieu, un manuscrit du

l'eau à divers canaux ou concessionnaires. Le premier de ceux-ci n'est plus le prince de Soubise, ni ses héritiers. Mais le regard continue de fournir à l'hôtel de Soubise, pour le service du directeur général des Archives et pour ce dépôt lui-même, vingt lignes d'eau de la ville, ou le nombre correspondant de litres métriques.

Terminons par quelques mots de notice sur les personnages dénommés ci-dessus.

Charles Boucher d'Orsay fut prévôt des marchands, de 1700 à 1708. Les quatre échevins qui l'accompagnaient en 1706, au bureau de la ville, sont demeurés assez obscurs dans l'histoire. On trouvera toutefois dans les ouvrages gravés des héraldistes Beaumont et Chevillard, leurs noms, leur chronologie, et leurs armes [1]. Le premier échevin, Martin-Joseph Bellier, avait été élu en 1704, ainsi que le deuxième, Antoine Baudin. Antoine Melin, notaire du roi au Chatelet, fut conseiller de ville en 1705. Henri Boutet exerçait la charge de quartinier en 1702. Le receveur Jacques Boucot, écuyer, fut reçu en 1695, par la résignation ou cession de son père. Il eut pour successeur Jacques Boucot, son fils, en faveur duquel à son tour il résigna sa recette, le 3 septembre 1722. Ces trois derniers offices d'échevinage : le ministère public, le greffe et la recette, assimilés aux charges de magistrature, se transmettaient dans certaines familles. Elles étaient non-seulement à vie, mais par le fait, héréditaires.

Nicolas-Guillaume Moriau, conseiller de ville le 17 mars 1701, fut reçu procureur et avocat du roi et de la ville de Paris, en juillet 1704. Il mourut le 15 mai 1725. Nicolas eut pour successeur Louis-Antoine Moriau, son fils, reçu en survivance et concurrence de son père, le 10 décembre 1722. Il exerçait encore en 1739. Louis-Antoine Moriau s'est fait un nom, dont l'éclat dure encore parmi les érudits et bibliophiles. Amateur passionné d'histoire et de littérature, il légua au bureau de ville sa riche collection. Tels sont l'origine et le premier noyau de la bibliothèque de la ville de Paris, qui fut dès lors consacré à l'usage public. Aujourd'hui et

XVIIIe siècle, intitulé : *Fontaines et regards de la ville de Paris et de la campagne, suivant l'ordinaire des visites*, in-4°. On trouve au fol. 195 de ce ms. un plan par terre du *regard de Paradis*, avec le nombre et le nom des concessionnaires à qui ce regard distribuait des prises d'eau. Ces concessionnaires étaient en 1730 : M. de Vougny : 10 lignes d'eau, M. De la rue du Cau, 6 lignes; les religieux de la Merci, 4 lignes ; l'hôtel de Soubise, 20 lignes; M. de Ravignan, 6 lignes ; les religieux Carmes-Billettes, 4 lignes, M. Feideau, 6 lignes; M. de Breteuil, 6 lignes ; madame Lecamus, 12 lignes ; M. Longuet, 8 lignes; M. de Sommery, 15 lignes; les religieux de Sainte-Croix, 8 lignes.

1. Voir aussi le grand ouvrage sur l'Hôtel de Ville, publié vers 1845, par MM. Victor Calliat et le Roux de Lincy.

par une singulière vicissitude de fortune, les *manuscrits de Moriau*, estampillés de son nom et de ses armes, qui formaient la partie la plus précieuse de sa collection, se trouvent à la bibliothèque de l'Institut, où ils sont entrés à l'époque de la Révolution française.

Habent sua fata libelli!

Enfin deux des personnages ci-dessus mentionnés ont légué ou transmis leur nom à deux rues de la capitale. Jean Beausire, maître des œuvres, a donné le sien à l'une des voies qui de la rue Saint-Antoine viennent aboutir au boulevard Beaumarchais, près la Bastille.

Jean-Baptiste Taitbout, greffier de la ville en 1706, occupait cette charge depuis 1698. Jean-Baptiste-Julien Taitbout fut reçu, le 19 décembre 1737, dans le même office, en survivance et concurrence de son père. Le 13 août 1773, un arrêt du conseil fut rendu au nom du roi de France Louis XV, sur la requête de J.-L.-G. Bouret de Vezelay, trésorier général du corps royal de l'artillerie et du génie.

Cette ordonnance portait :

Article 1er. — Il sera ouvert aux frais dudit sieur trésorier une rue de trente pieds de largeur, laquelle aboutira d'un bout sur le rempart de la ville et l'autre bout dans la rue de Provence.

Art. 2. — Voulons que ladite rue soit nommée rue Taitbout.

M. Taitbout, fils et petit-fils des précédents, était encore greffier de la ville en 1775. Les lettres patentes du roi furent enregistrées au parlement le 25 février 1775. La rue Taitbout fut tracée et ouverte le 4 octobre de la même année. Elle se prolonge aujourd'hui jusqu'à la rue d'Aumale. Le rempart de la ville est devenu le boulevard des Italiens.

VALLET-VIRIVILLE.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTES DE TABLEAUX MODERNES

La vente des tableaux de lord Seymour, et celle de la collection Dubois, qui l'a immédiatement suivie, ont été les deux événements de la saison. Elles avaient réuni non-seulement tous les amateurs parisiens qui s'occupent de peinture, mais encore elles avaient attiré d'Angleterre, de Belgique, de Hollande, et même d'Autriche, les grands marchands et les riches collectionneurs. Nous ne chercherons pas à décrire l'aspect des salles pendant ces solennités. Elles étaient combles jusqu'aux corniches; les crieurs avaient à peine la place nécessaire pour faire circuler le tableau mis en vente, et l'on avait adjoint (pour la vente Seymour) M. Ch. Pillet au commissaire-priseur des hospices de la ville.

Car c'est aux hospices que lord Seymour avait, je n'ose dire légué, mais laissé cette nombreuse et belle collection. Libéralité d'homme blasé qui ne sut trouver autour de lui, ni dans ses amis, ni dans sa famille, ni dans ses relations les plus intimes ou même les plus banales, personne de plus cher ou de plus digne que des malades indifférents, et qui ignorent jusqu'à son nom! Dernière excentricité d'un voluptueux sur lequel l'aveugle fortune avait versé ses désirables trésors, et que l'on pourra prendre un jour pour le type sans relief et sans couleur de l'Ennui au XIXe siècle, tel qu'on le rencontre chez ceux qui ne cherchent point l'équilibre de ces trois forces : le cœur, l'esprit et la science de la vie. La grande voix du peuple l'avait jugé de son vivant, et l'appelait d'un nom ironique, quand la blouse coudoyait au cabaret ou dans les bouges cet habit noir fourvoyé.

Quittons donc au plus vite cette figure qui nous est profondément antipathique, et ne parlons plus que des tableaux qui ornaient, sans ordre comme sans goût, ses appartements.

Le catalogue avait été rédigé avec une brièveté vraiment excessive. Personne n'a plus horreur que nous des catalogues littéraires, ou de ceux qui font au lecteur de banales promesses; mais celui-ci, imprimé avec une économie de papier étonnante, était vraiment trop succinct à l'égard des chefs-d'œuvre qu'il mentionnait. Nous sommes donc obligés de changer une grande partie des titres, et d'ajouter les dates que nous avons relevées avec soin.

Bonnington (1825). *Vue des bords de la Loire*. Un massif d'arbres baignant dans le fleuve. 1,500 fr. — (1827). *Jeune femme assise*, lisant une lettre, expression très-dramatique. 1,390 fr.—*Le page messager*, et porteur sans doute, comme celui de M. de Marlborough, d'une triste nouvelle. 1,050 fr. — (1824). *Quentin Durward blessé*, soigné par les princesses de Croy. 480 fr. — La *Toilette;* jeune femme debout, rajustant sa blonde

chevelure. 2,430 fr. — *Scène vénitienne;* un jeune homme en rouge, et de jeunes femmes faisant de la musique au pied de la colonnade d'un palais de marbre; un vrai petit Véronèse. 1,290 fr. En général, presque toutes ces aquarelles de Bonnington avaient beaucoup souffert de leur exposition à la lumière; elles avaient pâli comme des pastels.

Bonnington. — *Peintures à l'huile.* — *Henri III recevant l'ambassadeur d'Espagne;* celui-ci regarde avec une expression à la fois embarrassée et indignée le singe du roi, assis près de lui sur la table, et jouant avec le crucifix de son chapelet. Magnifique peinture à pleine pâte, h. 0,52, — l. 0.64. 49,500 fr. — *Vue des bords de la Seine,* d'un jaune peut-être un peu froid. 2,500 fr. — *Une chaumière* sur la lisière d'un bois, petite esquisse. 300 fr. — *Vue d'une rue de Rouen,* étincelante d'effet et de vérité historique. 6,000 fr. — Enfin deux petits ovales, grands comme des dessus de tabatières, et dont l'un était limpide comme un Claude Lorrain. 705 fr. Ils valaient certainement bien au delà du prix que l'on a mis la veille à certaines aquarelles.

Charlet. — *Aquarelles.* — *La fête de Grand-papa.* Une adorable petite fillette, en costume de fermière normande, est assise sur les genoux de l'aïeul qui tient une galette et reçoit en souriant un gros bouquet. Les deux autres, frère et sœur, plus âgés attendent, tout rouges et impatients, que le compliment soit débité. 1,810 fr. — *Le concert burlesque,* charge assez froide. 980 fr. — *L'improvisateur,* caricature sans grande finesse. 1,060 fr. — Il y avait encore du même maître, une peinture à l'huile, *le Sans-Culotte converti;* bonne étude, mais un peu terreuse, comme à l'ordinaire. Le personnage est agenouillé dans une église; mais était-il donc nécessaire de lui laisser sur la tête son atroce bonnet à cocarde rouge : c'est presque de la calomnie rétrospective. 750 fr.

Decamps. — *Aquarelles.* — Un homme est assis, avec six chiens, au pied d'un poteau sur lequel on lit : *Basset, marchand de chiens, à Pic-Puce.* 3,450 fr. — Un singe en soutane de curé est à table; sa servante (une chatte agaçante et jolie) lui apporte une dinde rôtie qu'il s'apprête à découper. 1,000 fr. — *Jésus et les Docteurs.* C'est, à nos yeux, la plus belle aquarelle qui existe du maître; les types orientaux sont fixés avec cette allure mouvementée et fière des plus beaux rabbins de Rembrandt; les chairs sont merveilleuses de souplesse, la composition simple et naturelle, le ton général (quoique un peu violacé) de la plus grande vigueur que puisse atteindre la couleur à l'eau. On peut dire que ce chef-d'œuvre a été *donné* pour 7,500 fr. à ce même amateur étranger qui acheta, à la vente Ch. de Férol, le portrait du bourgmestre Six. — *Cavalerie turque traversant un gué.* Nous en trouvons le ciel taché et la partie gauche terne et lourde; cependant ses qualités de pittoresque avaient charmé plus d'un amateur; elle a été adjugée pour 16,900 fr. à lord Hertford contre M. Goupil qui a tenu l'enchère jusqu'à 16,000 fr. — *Les petits nautoniers.* Deux enfants soufflent à pleines joues, dans une auge de pierre, sur la voile de papier d'un sabot transformé en navire. Un amour de petite fille, à demi nue, dans sa petite chemise trop courte, les regarde en tenant à brassée un roquet qui se défend. — *Intérieur de sérail.* Un Turc en goguette, assis sur des coussins, se fait verser dans une coupe la liqueur prohibée par le Prophète. Une femme, en pantalon de soie rouge, nue jusqu'à la ceinture, se presse contre lui; une autre pince de la guitare. 1,680 fr. — *Autre intérieur de sérail.* 1,480 fr. — *Chasse au furet.* 705 fr.

Decamps. — *Peintures à l'huile.* — *Intérieurs villageois.* Mauvais pastiche dans le goût d'Ostade. 3,400 fr. — *Marchand turc,* assis sur la devanture de sa boutique; près de lui

un panier d'oranges. 3,050 fr. (signé 1844). On sait que les dates 43, 44 et 45 passent pour la meilleure période dans l'œuvre du peintre.

Paul Delaroche. *Henri III et Ambroise Paré*, parcourant le champ de bataille de Metz, au milieu de la neige. Petite aquarelle d'un dessin extrêmement précis. Les fonds rappellent Van der Meulen. 6,000 fr. — *La Lecture de la Bible* (1828). Mélange absurde de crayon noir et de sanguine; expression exagérée, composition puérile. 6,900 fr.

Granet. *Un Moine peignant le portrait d'un cardinal.* Admirable étude, puissante de ton, d'un effet violent et juste. Dans la salle d'un couvent transformée en atelier, un bon père pourtraict une Éminence rouge, qui somnole dans son fauteuil, entourée de moines qui voudraient inventer des distractions. 930 fr.

Géricault. *Étude de croupes de chevaux*, 10,000 fr.; et *Étude de chevaux vus de face*, 4,000 fr. — Nous lisons, à propos de ces deux admirables esquisses, dans l'*Histoire des Peintres* de M. Charles Blanc :

« Ce fut dans l'intervalle des deux Expositions, en 1813, que Géricault fit à Versailles ces deux superbes études de *croupes* et de *poitrails*. L'étude de *croupes* est un chef-d'œuvre de naturel. Les diverses attitudes que prend le cheval au râtelier, s'appuyant négligemment, et non sans coquetterie, tantôt sur une hanche, tantôt sur l'autre, quelquefois raclant le sol de la pointe d'un de ses sabots. Ces caprices de pose, ces mouvements inquiets de la queue, toutes ces nuances si sensibles et pourtant si fines, Géricault les a rendues avec un bonheur inouï. Ce sont des étalons de toutes les espèces, de toutes les tailles, de tous les tons : gris moucheté, alezan, bai brun, soupe au lait... Les connaisseurs y retrouvent avec plaisir tous ces divers poils. On y reconnaît aussi l'atmosphère chaude et grasse des haras, et jusqu'à cette propreté de la paille particulière aux écuries bien tenues.

« Quant à l'étude de *poitrails*, c'est une série de sept chevaux rangés sur un cadre oblong, et tous admirables par leur fierté et leur élégance. Ces chevaux, vus de front et par conséquent en raccourci, présentaient une suite de difficultés, les plus ardues certainement que puisse aborder un dessinateur. Géricault s'en est merveilleusement tiré, sans effort apparent et comme du premier coup. »

Et M. Charles Blanc fait encore ressortir avec quelle merveilleuse habileté de pinceau, Géricault, encore si jeune, savait déjà rendre les moindres accidents de la robe d'un cheval.— *Un Lion*, couché de profil dans une grotte. 1,300 fr.— *Nature morte*. 1,450 fr.

Demarne. *Paysage avec figures*. 1,200 fr. — *Route des environs de Paris*. 1,400 fr. — *Troupeau au pâturage*. 3,000 fr. — Ces trois tableaux étaient des peintures à l'huile.

Raffet. *Épisode des guerres de religion*. Des miquelets rouges achèvent, à coups de mousquet, un ministre protestant, tombé à terre au milieu d'autres victimes. Les têtes sont effrayantes. Cette petite aquarelle a été achetée 205 fr. pour le prince Napoléon.

Robert Fleury (1832). *Scène d'intérieur anglais*. Une dame, à sa toilette, regarde sa petite fille qui porte un perroquet sur le poing. 250 fr. Aquarelle. — *L'atelier de Rembrandt*, peinture à l'huile. 4,550 fr.

Camille Roqueplan. *La Déclaration*. Un marquis baise la main d'une belle dame, devant la vieille maman qui dort. 1,300 fr.

Horace Vernet. *Un bouledogue*, debout et de face. 350 fr.

Th. Gudin. *Effet d'orage en mer*. 1,300 fr.

Cl. Jacquand. *Mentchikoff et Pierre le Grand.* 1,575 fr.

Pater, ou quelque autre. 9,000 fr. Peinture fatiguée et équivoque, représentant une promenade dans un parc.

Ary Scheffer. *La Sœur de charité.* Délicieux petit tableau, l'un des plus franchement peints et des plus naturellement émouvants du maître. 12,600 fr. Il figurait à son exposition posthume.

Enfin Verboekhoven. *Animaux au pâturage.* 2,002 fr.; et *Pâtre et troupeau* dans la campagne de Rome. 1,500 fr.

Les deux vacations ont produit environ 224,000 fr.

VENTE DUBOIS

La vente de la collection Dubois s'est faite le lendemain même de celle de lord Seymour. Elle a obtenu un succès que nous sommes heureux de constater ici. M. Fr. Petit en était l'expert. C'est encore Decamps qui y a remporté les honneurs.

Decamps (1843). *Berger et son troupeau surpris par l'orage.* L'orage est en l'air; les arbres se tordent désespérément sur un fond d'horizon blafard; le berger marche, la tête courbée, tenant un agneau sous son manteau de laine rouge; les animaux se pressent, anxieux et effarés. 24,100 fr. Pour nous, s'il faut l'avouer, ce n'est point un Decamps désirable; sauf l'effet qui est voulu et réussi, l'exécution est pénible, et laisse trop voir les procédés dans cette toile d'une trop grande dimension. — *La petite école turque* (forme ovale, h. 32, l. 40 c.). Les petits marmots à tête rasée, sont assis çà et là, avec cette expression sérieuse de mahométans déjà convaincus; les sacoches à glands verts sont appendues aux murs, comme les paniers d'osier de nos écoliers. Le vieux maître, en pleine lumière, est étendu sur des coussins. 19,000 fr. — *Famille italienne.* 4,100 fr. — *Petite fille* tendant un morceau de pain à sa chèvre; elle est assise à l'ombre d'un arbre; le fond est très-lumineux. 6000 fr. (H. 13 c., l. 20 c.) — *Paysan* se baignant les pieds dans un ruisseau; près de lui, un âne debout et un petit ânon couché. (H. 13, l. 20.) 5,050 fr.

Diaz. *Troupeau de bœufs au soleil couchant.* Admirable étude de lumière; un ciel éblouissant dans la plus exacte acception du mot; point de formes, mais des reliefs frisés au passage par des tons de roses trémières, des jaunes soufre, des lilas transparents comme la paupière d'une femme blonde. 650 fr.!! Il sera revendu un jour dix fois davantage. — *Diane chasseresse,* ou plutôt *Vénus chasseresse,* car la froide Diane n'a point ces cheveux crêpés, ces seins roses, ces chairs ambrées, ces pieds délicats, cette pâleur ardente de rose thé, cet affaissement de volupté : c'est là la vraie déesse de Cythère. 1,550 fr. — *Mare au fond d'un bois,* sur laquelle se penche un petit garçon en veste bleue. 1,250 fr.

Marilhat. *Le Passage du gué.* Les arbres sont massés avec une simplicité magistrale. De grands nuages blancs montent dans un ciel pur, comme une fumée lumineuse. 7,050 fr.

Prud'hon. *Le sommeil de Psyché.* Cette belle composition, qui avait été commandée

à Mlle Meyer par l'impératrice Joséphine, mais à laquelle Prud'hon avait certes eu la plus grande part, a été mise sur table à 20,000 fr. et n'a point trouvé d'acquéreur.

Dessins. — Léon Cogniet. *Un Rêve.* Un cheval blanc, avec un croissant noir sur le front, bondit à travers l'espace; une jeune fille, en longs vêtements blancs, est endormie sur sa croupe; des éclairs sillonnent la nue. Dessin d'un sentiment maladif et doux. 820 fr.

Decamps. *Siége de Clermont.* Grand fusain rehaussé. (H. 57 c., l. 109 c.) 8,350 fr. Plein de verve et de furie. — *Un Mendiant italien.* 1,480 fr. — *Le Forgeron.* Assis sur un banc, il laisse jouer son petit marmot avec sa grosse pipe. 520 fr. Un hasard heureux nous a fait trouver cet hiver l'esquisse faite d'après nature, par Decamps, pour cette charmante petite composition.

Greuze. *Le Paralytique servi par ses enfants.* Lavis, rehaussé de blanc comme s'il avait neigé. Un coup de vent, une bourrasque! Tout le monde ouvre une bouche grande comme celle d'un masque tragique : les yeux versent des larmes grosses comme des perles fausses; on se culbute pour offrir une cuillerée de bouillon à la malade, qui lève les bras au ciel en s'écriant : « O vertueux enfants! » Toute une page de Diderot! 770 fr.

Prud'hon. *Innocence et amour.* 3,750 fr. Ce petit dessin au crayon noir sur papier gris bleuté, a été gravé par Villerey en 1817. Si le paysage est plus souple dans l'original, le groupe a certainement plus de force dans la traduction.

VENTES D'OBJETS D'ART

Des ventes importantes de porcelaines, de bronzes, d'émaux cloisonnés, ont eu lieu dans ces derniers temps; les enchères y ont subi des fortunes diverses que nous avons signalées, et il n'est pas sans intérêt d'en rechercher la cause.

Nous avons dit déjà, au commencement de la saison, dans nos comptes rendus des ventes de chinoiseries, quelle faveur avaient obtenue certains vases craquelés et céladonnés, notamment les bleus-turquoises; mais c'est qu'alors ils étaient d'une extrême rareté. On a vu tout à coup ces espèces apparaître en nombre, à l'hôtel Drouot; la panique s'est mise parmi les amateurs, et telle jardinière dont l'analogue avait été vendu 900 fr., a dû être retirée, faute d'enchères suffisantes, à 400 fr.; telle bouteille rouge jaspée, retirée une première fois à 350 fr. est revenue sur table au prix de 165 fr.

C'est que des doutes naturels, des hésitations légitimes, ont arrêté l'élan; et nous devons donner la raison de ce temps d'arrêt dans la curiosité. Beaucoup d'imitations récentes ont pris place à côté d'ouvrages anciens, et la comparaison même a dérouté de fins connaisseurs.

C'est ainsi que des faïences blanches de forme, et de matières anciennes, ont été réexportées en Chine, colorées par des moyens nouveaux, et peintes de décors d'un style très-postérieur. De là un manque d'accord sensible entre la forme et l'ornementation qui se révèle aux vrais connaisseurs.

Si le devoir et l'intérêt du commerce sont de stimuler les transactions en allant à la recherche du produit en faveur, il est coupable et imprudent de glisser la contrefaçon auprès de l'objet ancien.

Les curieux ont pris l'habitude de suivre eux-mêmes les ventes, et de fixer, au gr

de leur goût, la valeur de certaines curiosités; si le doute naît dans leur esprit, s'ils sont trompés par des spéculations coupables, ils cesseront de fréquenter l'hôtel Drouot, et n'achèteront plus que chez le marchand expérimenté et prêt à garantir, d'ailleurs, la qualité, l'âge et la nature de l'objet vendu.

Dernièrement, deux vases carrés en bronze, incrustés d'une fine ornementation d'argent, ont été adjugés pour 926 fr.; avec des caractères tranchés d'ancienneté, ils auraient monté à un chiffre triple; une magnifique bouteille en émail cloisonné a été retirée à 2,700 fr., parce qu'on hésitait à en reconnaître l'antiquité.

D'un autre côté, des porcelaines assez récentes : l'une bleu fouetté, l'autre en céladon brun, ont atteint les prix de 400 fr. et de 860 fr. Une délicieuse bouteille carrée, en pâte brune, revêtue d'un céladon blanchâtre, a été retirée une première fois sur une enchère convenable, pour venir une seconde fois circuler péniblement sur la table, et obtenir à grand'peine le prix de 41 fr.

Toutefois la vente de M. Max, de Londres, a révélé récemment des symptômes consolants; on peut dire que la panique se calme. Présentés avec loyauté, livrés pour ce qu'ils peuvent être, les vases atteignent généralement leur prix réel. Si nous avions un conseil à donner à l'importateur anglais, ce serait d'expurger d'avance son bagage; de consulter au besoin les véritables experts pour n'admettre point à ses expositions, les désolantes fabrications modernes des Japonais. Nous l'avons dit souvent, quelques pièces douteuses suffisent pour jeter la défaveur sur tout un envoi, et troublent pour longtemps un goût qui, comme tout ce qui tient à la mode, peut disparaître subitement.

Il faudrait, suivant nous, pour l'instruction de ces pauvres gens, écrire en grosses lettres sur les murs des salles de l'hôtel Drouot, la fable ingénieuse et frappante de *la poule aux œufs d'or*.

VENTES DE LIVRES RARES OU CURIEUX

Nous avions demandé quelques notes au bibliophile de nos amis qui avait relevé une si curieuse faute d'impression dans l'un de nos derniers articles. Mais voilà qu'au lieu de notes au bout du crayon, dont nous étions du reste tout disposé à faire mystérieusement notre profit, nous recevons un petit article plein d'*humour* et de science avenante. Nous voulons bien, pour cette fois, respecter l'incognito dont s'entoure notre collaborateur et ami, bien certain que tous les bibliophiles sauront finir les noms que commencent les deux initiales P et D; mais ce n'est qu'à la condition qu'il se révélera de lui-même aux lecteurs de la *Gazette*, dans un article de fond, sur ces matières qu'il connaît si bien, et dont il a entre les mains de si magnifiques matériaux :

VENTES A. V... G... DE BR.... SINGER, ESQ.

C'était bien véritablement un *Excentric man* que ce pauvre Auguste V....., dont on enterrait naguère les derniers livres à la salle Sylvestre, au milieu d'un concours empressé de fervents adorateurs du *dieu Bouquin*. C'était un grand homme sec et maigre, à l'œil terne et morne, mais au regard ferme et pénétrant, au profil hardiment découpé, avec un nez osseux et d'un beau relief, vrai nez de fouilleur, de chercheur et de fure-

teur s'il en fut, un de ces nez prédestinés, comme le portait humblement ce bon monsieur Marcasse, le Taupier, que George Sand s'est chargé d'immortaliser dans *Mauprat*.

Ce roi des Taupiers en vieux livres affectait un mépris philosophique, digne d'admiration, à l'endroit de tout ce qu'on est convenu d'appeler les exigences, c'est-à-dire les préjugés du vieux monde.

Il était *relié* communément, par les glaces de l'hiver comme au milieu des ardeurs de l'été, dans une de ces enveloppes monumentales, que l'on ne saurait qu'improprement qualifier du nom vulgaire de redingotes (de l'anglais *riding coat*, habit de cheval). Cette vaste tunique, quasi claustrale, possédait une de ces teintes sombres, indéfinissables, que je ne pourrais traduire qu'à l'aide de ces abréviations familières à tous les bibliophiles : c'était une *rel. molle, en v. ant. à recouv.*, que n'auraient voulu signer ni Padeloup ni Bauzonnet, mais à laquelle son propriétaire trouvait sans doute une foule de petits agréments, car il n'a jamais voulu la faire *casser*. Et puis elle avait encore de bien solides avantages : c'était de posséder dans toute sa vaste étendue des poches, des abîmes dont l'œil ne pouvait, sans vertige, sonder la profondeur, et dans lesquelles s'engouffraient avec aisance les in-folios les plus gigantesques, au milieu d'une armée d'in-octavos et *infra*, le tout sans causer au porteur ni gêne ni malaise.

Ce vêtement innomable, qui vivra longtemps dans la mémoire des bibliophiles de notre siècle, aurait fait bonne figure à la salle Sylvestre, étendu sur un fauteuil à clous dorés et présidant la vente de ces volumes, qu'il avait tous, ou presque tous, engloutis et convoyés dans ses profondeurs.

M. Auguste V..... était, nous l'avons dit, un ardent et intelligent bibliophile, bien qu'employé au ministère des finances ; doué d'une patience incomparable, d'une activité prestigieuse, d'un sang-froid à l'épreuve de tous les emportements des ventes publiques, de toutes les séductions de la jalousie et de la vanité, il avait élu son domicile dans un coin obscur de la salle de l'hôtel Sylvestre, et pendant trente ans il fut exemplairement fidèle au poste, fidèle jusqu'au tombeau.

« Il fallait voir, dit la Notice qui précède le catalogue de sa dernière vente, ce bibliophile émérite, quand il s'était rendu acquéreur presque pour rien, des livres rebutés des amateurs à cause de leurs défectuosités, avec quel soin il enlevait la vieille reliure, lavait et encollait les feuilles, les réglait à l'encre rouge, une encre d'un beau rouge pâle, dont il avait le secret! Il fallait voir avec quelle patience il pliait et ajustait les feuillets, avec quel goût il indiquait aux relieurs les plus habiles la couleur du maroquin et des gardes, et les ornements qui convenaient à chaque volume! Il fallait voir avec quelle sollicitude il surveillait les opérations lentes, délicates et nombreuses de la reliure! Et les relieurs l'écoutaient avec déférence, suivaient ses instructions avec docilité, car ils le savaient infaillible. »

Au milieu des travaux, des recherches, des préoccupations de toute sorte qui ont assailli cette existence en apparence si calme et si régulière, M. V..... s'occupa toujours avec assiduité de travaux bibliographiques et de curieuses publications : il a publié seul une dizaine de volumes, tirés avec le plus grand soin à très-petit nombre, et plus de vingt en collaboration avec un autre bibliophile tout aussi distingué.

En raison d'une prédilection toute particulière qu'il eut toute sa vie pour les tréteaux du vieux Pont-Neuf, il donna dans la *Bibliothèque elzévirienne*, sous le pseudonyme de Gustave Aventin, où l'on retrouve son nom anagrammatisé, une édition complète et excellente des deux volumes des œuvres de l'illustre Tabarin, de gaillarde mémoire. Il préparait le même honneur à son collègue Bruscambille, mais le temps lui a manqué.

Enfin, dans une foule de recueils bibliographiques et littéraires, on trouve disséminés un certain nombre d'articles presque toujours anonymes, articles finement ciselés, curieusement fouillés, dans lesquels il réunit au goût le plus sûr les connaissances les plus variées et les plus approfondies.

Nota. Cette dernière phrase est d'un grand usage dans les épitaphes ou éloges funèbres; mais nous la maintenons, parce qu'elle est, par hasard, vraie cette fois.

En 1855, il avait livré aux enchères une très-grande partie de sa curieuse bibliothèque, riche surtout en livres sur la chasse, en vieux poëtes français, en facéties et en plaquettes historiques : cette vente, par suite d'un concours de circonstances particulières, avait assez mal réussi.

Il en a été tout autrement de celle que nous venons de voir commencer le 30 janvier et finir le 6 février dernier, sous l'habile direction de M. Potier.

Jamais, au grand jamais, de mémoire de libraire, on n'a vu amateurs plus forcenés se disputer avec plus de férocité les reliques d'un pauvre bibliophile défunt : tels des chiens affamés s'arrachent rageusement une collection de vieux os à moelle. Le bonhomme, drapé dans le fantôme de sa redingote, du haut des cieux, sa demeure dernière, a bien dû se frotter les mains, en voyant pousser jusqu'à 300 et 400 fr. des livres qu'il avait payés 30 ou 40, il n'y a pas dix ans.

Et si l'on veut bien se figurer qu'il n'y avait dans cette collection aucun livre qui fût réellement de premier ordre, mais quelques curiosités vraiment curieuses, quelques facéties trop facétieuses, mais de grands livres, point! on nous permettra de trouver étourdissants les quelques prix que nous allons citer :

Un joli petit manuscrit d'heures latines, sur vélin, exécuté au xve siècle, avec quelques miniatures assez ordinaires. — 620 fr.

Un autre de la même époque et de la même manière, mais plus riche. — 1,205 fr.

Un très-beau livre d'heures imprimé sur vélin par Symon Vostre, vers 1488. — 900 fr.

Un curieux recueil de pièces satiriques contre la cour de Rome et la papauté, imprimé au xvie siècle, réunion de pièces fort rares, mais qui n'avait été vendu que 72 fr., il y a quelques années. — 455 fr. Nous félicitons de cette acquisition le propriétaire actuel du livre, car il a bien failli lui échapper : le lendemain de la vacation où il fut adjugé, arrivait de la part de la police, *claudicante pede*, une défense de livrer le livre aux enchères.

La Civile honesteté pour les enfans, avec la manière d'aprendre à bien lire, etc. Paris, Breton; 1560. In-8. Première édition d'un rare volume imprimé en caractères de civilité. — 320 fr. Le bibliophile acquéreur de ce joli volume l'avait déjà disputé à M. V....., qui l'avait payé 40 fr. il y a très-peu d'années.

Un bel exemplaire de *la Vénerie de du Fouilloux*, réimprimée à Bayreuth en 1754, aux frais de l'électeur de Bavière; volume assez rare. — Près de 400 fr.

Un joli exemplaire du *Coquillart* de 1534, imprimé en lettres rondes, et recouvert d'une bonne reliure de Derôme. — 421 fr.

Qu'aurait donc été payée l'édition de 1532, de Galliot du Pré, dans la même condition? Mais ce joli volume était destiné, par la munificence de l'acquéreur, à aller figurer sur les rayons de la Bibliothèque de la ville de Reims : quand on fait une galanterie, on n'y regarde pas de si près.

Deux jolies pièces de poésie, imprimées vers 1530, formant ensemble un volume d'environ vingt pages; in-16. — 341 fr. Elles sont probablement destinées à prendre

place parmi les trésors d'un mystérieux amateur qu'il ne nous est pas permis de nommer.

Quatre facéties rares, mais rognées, sales et repoussantes : *Sermon d'un Fiancé qui emprunte un pain sur la fournée*, etc. — *Sermon joyeux pour aduertir la nouvelle mariée de ce qu'elle doit faire la première nuict*, etc., etc. En tout seize feuillets imprimés à la fin du XVIe siècle. — 340 fr. Elles avaient coûté 38 francs à M. V.....

Le Papillon de Cupido. Lyon, 1543. — 355 fr. Charmant petit volume destiné à un amateur de Marseille : c'est un bijou!... le volume.

L'édition originale des *Joyeux devis de Bonaventure Des Périers*. Lyon. 1558. Imprimé en caractères de civilité. — 1,000 fr. C'était, sans contredit, le plus beau livre de la vente : M. V..... l'avait payé 400 fr. Il est parti pour Marseille.

Dans les facéties, au milieu des innombrables éditions de Tabarin et de Bruscambille, vendues à des prix exorbitants, nous citerons l'*Inventaire universel des Œuvres de Tabarin*. Paris, 1622. Dans une charmante reliure de Bauzonnet-Trautz. — 359 fr. à M. du Tillet. C'est un prix énorme, mais le livre est délicieux.

Dans l'histoire, la première édition de l'*Histoire des Albigeois*. Tolose, 1568. — 210 fr.

L'Obsèque du feu roy de France Loys XIIe (Paris, 1534). Gothique. Charmantes plaquettes de quelques pages. Mais quel prix! — 380 fr.!

Un joli manuscrit de l'*Institution de l'ordre de Saint-Michel* par Louis XI, fait pour un prince de la maison de Bourbon, avec portraits et miniatures. — 713 fr. à M. de Villeneuve.

Mais en voilà bien assez pour justifier mon dire, n'est-ce pas?

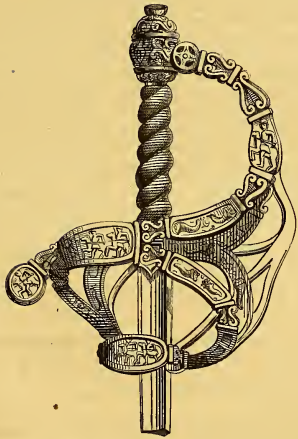
Il me resterait à parler de la vente G.. de Br..., mais elle était moins intéressante : les livres se sont assez bien vendus, *ma senza furore*.

Et, en finissant, disons que ces jours derniers s'est faite à Londres la vente de la première partie de la riche bibliothèque de feu M. Singer, esq., le dernier des membres fondateurs du célèbre club Roxburgh; nous en reparlerons. P. D.

VENTE PROCHAINE

DE LA COLLECTION D'ARMES ANCIENNES DE M. ERNEST DE R...

La collection de M. Ernest de R... est un diminutif d'arsenal des plus intéressants. Elle offre des spécimens aussi variés que nombreux. On y voit depuis l'humble pot de tête jusqu'au heaume à visière, depuis le corselet de l'homme de pied jusqu'au haubert, auquel se réunissent toutes les pièces, colletin, brassards, gantelets, targettes, cuissards, jambières, souliers d'armes, dont l'ensemble constituait l'armure complète du chevalier au XVe siècle, et qu'ont encore portée les Condé et les Turenne. On y reconnaît le haubert de la première chevalerie en Terre sainte, qui semble avoir dû n'être que d'une faible défense contre ces terribles coups des preux d'alors, mais dont les mailles rivées brisaient les pointes les mieux trempées, et rebroussaient le fil des meilleures lames; puis viennent les boucliers, écus, rondaches, targes et targettes, les bardes chanfreins des chevaux, dont la vie était protégée presque à l'égal de celle des hommes. Si des armes défensives on passe aux offensives, c'est alors que s'étale le luxe des épées à deux tranchants, des estocs effilés et pointus avec lesquels on s'atteignait à la lon-



POIGNÉE D'ÉPÉE ET CASQUE ITALIENS DU XVIe SIÈCLE

Tirés de la collection de M. Ernest de R....

gueur d'une pique; des poignards, dagues, maingauche, miséricordes, avec lesquels, au contraire, on combattait corps à corps; l'œil considère avec étonnement ces glaives à poignée de la longueur de plusieurs palmes, et l'on est tenté de croire à ces géants que les romanciers du temps placent à l'entrée de leurs grottes de fées ou de leurs jardins enchantés, et cependant un seul homme d'alors, à l'aide de ses deux mains, les maniait avec facilité. C'était l'arme favorite de cette infanterie suisse, réputée la première de l'Europe jusqu'au XVIe siècle. A côté se place naturellement l'épée de haut justicier, remplacée aujourd'hui par une machine pour laquelle le médecin Guillotin ne mériterait plus qu'un brevet de perfectionnement. Au nombre des armes les plus offensives, il faut ranger les hallebardes, les pertuisanes, les fauchards, enfin, les masses, les marteaux, les haches, les fléaux d'armes, vraies machines de guerre pour entamer ces remparts d'acier.

Un grand nombre des pièces qui composent la collection de M. Ernest de R... se recommandent par un beau choix de formes et de belles ciselures, on peut en juger par la poignée d'épée et par le casque italien du XVIe siècle que nous avons fait graver spécialement, pour annoncer cette vente aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, sur les dessins de M. Delange fils.

Si les armes à feu ne figurent qu'en petit nombre dans cette collection, c'est que son propriétaire s'est attaché à la spécialité des armes blanches. On y remarque cependant un pistolet masse-d'armes fort curieux, quelques charmantes poires à poudre et de jolis pulverins. Nous ne terminerons pas sans nommer M. Juste, qui s'est chargé de la direction de la vente, et auquel tant de collections privées et publiques doivent d'avoir été préservées de la destruction par ses habiles et intelligentes restaurations. Sa participation, d'ailleurs, donne aux objets une honorable garantie d'authenticité.

Le catalogue, rédigé avec soin, est orné, par une recherche de bon goût artistique sur laquelle nous ne saurions trop insister, de douze planches lithographiques, représentant fidèlement les objets les plus importants ou les plus rares de la vente. Ces lithographies ont été exécutées par M. Delange fils.

L'exposition particulière aura lieu chez M. de Rosières, rue du Cherche-Midi, n° 14, le 16 mars prochain. L'exposition publique se fera à l'Hôtel des Ventes, rue Drouot, salle 4, le 18; la vente les 19, 20, 21.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

LES MUSÉES DE PROVINCE, *par M. le comte* L. Clément de Ris, *attaché à la Conservation des musées impériaux. — Tome Ier. 1 vol. in-8° de* 348 *pages. — Paris,* Ve Renouard. 1859.

La France, avec une abnégation qui ressemble beaucoup à de l'indifférence, a trop longtemps fait bon marché de ses titres à la gloire dans le domaine des beaux-arts, pour qu'une réaction ne soit pas devenue nécessaire. De là cette noble émulation qui pousse tant d'esprits patients et ingénieux à étudier la vie de tous ceux qui ont fait une œuvre d'art dans notre pays, et à rechercher toutes celles qu'il a produites ou seulement possédées. Les livres, les archives et les mémoires ont été fouillés et dépouillés;

les églises, les demeures princières et les musées ont été explorés, et de tant de travaux sont sortis une foule de noms inconnus et d'œuvres ignorées. Les musées surtout, héritiers par bénéfice révolutionnaire des églises et des couvents supprimés, ont servi à montrer par quelle chaîne non interrompue l'art, se transmettant de main en main comme un flambeau qui tantôt est près de s'éteindre, tantôt jette une lumière éclatante, a toujours été comme un foyer allumé où venaient prendre la flamme tant de beaux génies qui ont illuminé notre ciel. On a appris par nos musées provinciaux comment s'étaient formés Nicolas Poussin, Eustache Lesueur et Claude Gellée, puis Watteau, en dehors de l'institution académique, qui, à partir de Charles Lebrun, jeta tous les artistes dans la même voie banale. Ces collections publiques s'étant en outre partagé les conquêtes de nos armées, nous avons encore par elles, sans dépasser nos frontières, une idée de l'art de l'Italie et des Flandres, qui s'y révèle souvent par des chefs-d'œuvre. C'est ce double intérêt qui a inspiré tant d'articles, de brochures et de livres ayant les musées de province pour origine ou pour objet. C'est dans leurs galeries qu'est née l'*Histoire des Peintres provinciaux de l'ancienne France*, que M. Ph. de Chennevières nous a racontée avec tant de fantaisie; ce sont eux qui ont fait écrire à M. L. de Pesquidoux le *Voyage artistique en France*[1], et qui ont fourni à M. le comte L. Clément de Ris la matière des volumes qu'il a commencé de publier.

Et ce genre de travaux n'est pas près de cesser, puisque la *Gazette des Beaux-Arts* a elle-même entamé une série d'études sur ces mêmes musées de province. Chacun en effet apportant dans sa manière d'envisager l'art ses goûts et ses aptitudes, il y a autant de manières de juger un tableau qu'il y a d'hommes capables de le comprendre et de l'apprécier. D'ailleurs la matière est vaste, et tous les jours quelque découverte faite dans un dépôt d'archives jusqu'alors inexploré, vient ajouter un attrait et un mérite de plus à chaque livre nouveau.

Ainsi, le premier volume que vient de publier M. Clément de Ris étant la réunion d'articles écrits à des époques déjà assez éloignées, notre collaborateur et ami s'est trouvé obligé de remanier ceux-ci, afin de les tenir au courant des découvertes nouvelles.

Les musées de Lille, de Rouen, de Caen, de Nantes, de Tours et d'Orléans sont les principaux parmi ceux qui forment la matière de ce premier volume.

Nous ne pouvons ni ne voulons suivre l'auteur dans ses appréciations, qui sont celles d'un homme dont le goût naturel a été exercé par l'étude et par des occasions fréquentes de comparer; mais nous voulons lui adresser un reproche. M. Clément de Ris aime l'histoire de l'art: il le prouve en retraçant avec soin l'origine des collections provinciales, celle des tableaux qu'elles possèdent et la filiation des artistes qui les ont peints; mais il ne pousse pas cet amour jusqu'au goût de l'archéologie.

De là un dédain un peu excessif pour les peintres primitifs, et le parti pris de ne s'occuper que des artistes qui, ayant brisé l'enveloppe hiératique, se sont trouvés libres de donner pleine carrière à leur toute puissante fantaisie et de manier le pinceau d'une main maîtresse d'elle-même, habile à exprimer tout ce que l'imagination avait conçu. Nous subissons la fascination qu'exercent les talents complets, mais nous concevons aussi qu'on trouve un certain charme dans la compagnie de ces vieux maîtres qui rayonnent d'un si doux éclat, et dont les œuvres exhalent je ne sais quoi d'intime, de naïf et d'élevé. Quant à leur valeur dans l'histoire de l'art, elle nous semble indubitable.

1. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié un compte-rendu de ce livre, tome Ier, page 124.

On peut contester qu'ils puissent avoir une influence salutaire sur les élèves, mais on doit leur laisser une large place dans la tradition. Pour nous, nous pensons, de plus, que l'étude des peintres primitifs est à certains égards plus salutaire que celle des artistes complets; car on monte à l'aide des premiers, et l'on risque fort de tomber dans la décadence et la manière, à la suite des seconds. Cette opinion est peut-être un peu trop celle d'un archéologue, mais elle n'exclut point le respect pour les maîtres dont M. Clément de Ris se plaît plus volontiers à apprécier les œuvres. A. D.

NOUVELLES D'ITALIE.

On nous écrit de Rome :

Quatre fresques de Raphaël, assez bien conservées, viennent d'être découvertes dans une ferme nommée *la Magliana*, à six milles de la Porta Portese, cette ferme, qui servait autre fois de rendez-vous de chasse et de pêche à la cour des pape Jules II et Léon X, appartient aux religieuses du couvent de Sainte-Cécile, à Rome, où les fresques ont été apportées. Elles décoraient les murs d'une petite chapelle : l'une remplissait le cul-de-four qui en formait l'extrémité orientale ; une autre était placée vis-à-vis, au-dessus de la porte ; les deux dernières entouraient deux fenêtres. Au cul-de-four, on voit le Père éternel marchant sur des nuages et ayant deux anges à ses côtés ; des têtes de chérubins forment autour du sujet une sorte de bordure. Au-dessus de la porte est peinte la Visitation de la Vierge. La Vierge et sainte Anne sont au milieu du tableau ; au fond, on aperçoit un petit monument à portique et, de chaque côté, deux anges avec des instruments de musique. Le martyre de sainte Félicité encadre l'une des fenêtres ; au côté droit de la fenêtre, la sainte est étendue à terre, aux pieds de ses juges ; de l'autre côté sont figurés des groupes de personnages divers. La peinture qui entoure la seconde fenêtre représente l'Annonciation. La Vierge se tient debout à gauche de la fenêtre, l'ange est de l'autre côté. Ces fresques sont toutes cintrées par le haut. Elles sont de petites dimensions.

J'espère avoir bientôt à vous annoncer d'autres découvertes non moins intéressantes. On vient en effet de reprendre les fouillles de la Via Latina, dirigées, il y a deux ans, avec tant de bonheur, par M. Fortunati. De nombreux ouvriers travaillent en cet endroit à déblayer le pavé de l'ancienne voie romaine, qui se compose de blocs massifs de basalte, portant la trace encore parfaitement visible des roues des chars. Les bains de Caracalla et ceux de Titus vont être fouillés aussi. Enfin on pratique des excavations dans le Forum où le sol n'a pas été creusé depuis plusieurs siècles : on veut exhumer complétement la basilique Julia, et il n'est pas possible que ces travaux n'amènent pas à la lumière un grand nombre d'objets d'art antiques.

Le P. Marchi, archéologue distingué, est mort à Rome le 10 de ce mois. Il était né à Udine le 22 février 1795. Il a laissé différents ouvrages qu'on regarde comme classiques ; celui qui a pour titre les *Catacombes chrétiennes illustrées* est intéressant pour l'histoire de l'art. Pendant plusieurs années le P. Marchi a occupé au Collége Romain la chaire de professeur de belles-lettres. Il fut aussi le fondateur du musée de Latran. Il a agrandi, enfin, et enrichi le fameux musée *Kircherien* du Collége Romain. Dans les dernières années de sa vie, il y passait des journées entières ; ce fut là que la mort vint subitement le frapper.

On a trouvé dans sa cellule différents écrits restés inédits, que le P. Garucci, autre

archéologue de grand mérite, s'est empressé de réunir et de classer, afin de pouvoir les publier bientôt.

Il est plus difficile que vous ne pensez de vous donner des détails sur le mouvement des arts à Rome, et c'est ce qui m'a empêché pendant longtemps de vous écrire. Les pensionnaires de l'Académie de France ne veulent pas, et je ne saurais les désapprouver, que l'on parle de leurs ouvrages, tant qu'ils sont encore inachevés. Il en est à peu près de même des artistes étrangers. Je puis toutefois vous dire que M. Tourny, qui a fait récemment, pour M. Thiers, une belle copie à l'aquarelle de *la Dispute du Saint-Sacrement*, s'occupe en ce moment de copier, également à l'aquarelle, *les Sibylles de Raphaël*. Je ne sais à qui cet ouvrage est destiné.

M. Delaunay, de l'Académie, fait, pour son envoi de cette année, une copie des mêmes peintures, de grandeur naturelle. Les pensionnaires qui sont au terme de leur séjour à l'Académie et vont retourner en France dans quelques jours, sont MM. Carpaux, sculpteur, Giacommotti, peintre, et Bonnet, architecte; ce dernier est l'auteur de la belle restauration du *Forum de Pompei*, exposée, avec les derniers envois, à l'école des beaux-arts, où elle a été si justement remarquée.

Un autre artiste français, M. Montessuy, de Lyon, qui habite Rome depuis plus de vingt ans, et y a peint plusieurs tableaux estimés, vient d'en terminer un charmant, représentant une *Paysanne romaine apprenant à prier à son jeune enfant*. Il prépare une petite composition napolitaine, *les Vendanges*, qui, sans doute, figurera à la prochaine Exposition de beaux-arts. Vous savez avec quelle profondeur d'observation M. Montessuy pénètre dans la vie intime de son pays d'adoption, avec quels soins il en reproduit les scènes familières. Vous vous rappelez, sans doute, le tableau exposé au salon de 1857, *Sixte-Quint enfant*, à qui une devineresse annonce ses hautes destinées. Ce tableau fut fort goûté. Toutes les qualités d'observation fidèle et de fine exécution que l'on admira dans ces divers ouvrages, on les retrouvera dans les nouvelles productions de l'artiste.

D***.

— Nous avons appris avec douleur la mort de Raffet, le fin et savant dessinateur, l'auteur original et populaire de tant d'œuvres vives, personnelles, charmantes. Ses albums lithographiques commencèrent sa réputation, lorsqu'il travaillait encore avec Charlet, son maître; une foule de compositions, dispersées dans les plus beaux livres illustrés de notre temps, eussent suffi à établir la renommée d'un grand peintre de batailles. Nous nous contenterons de rappeler ici quelques-uns de ses ouvrages, l'*Histoire de Napoléon*, par M. de Norvins, le *Voyage aux Portes de fer*, le *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée*, et ses dernières lithographies représentant des épisodes du *Siége de Rome* qui montrent son talent ne cessant de grandir tous les jours. Un de nos collaborateurs a bien voulu se charger de préparer une étude développée sur Raffet, et nous faisons graver quelques-uns des plus remarquables dessins de cet artiste, qui mérite d'occuper une place considérable dans l'art contemporain.

— On nous écrit de Londres que le grand tableau religieux d'Ary Scheffer, *le Christ tenté par Satan*, est promené maintenant dans les villes de l'Angleterre par un spéculateur qui le fait voir pour de l'argent. Nous sommes heureux de pouvoir dire que notre correspondant commet une erreur : ce n'est pas le tableau de Scheffer, c'est une copie de ce tableau que l'on colporte dans les Trois-Royaumes. Commandé et acquis par la direction des Beaux-Arts, l'original est une propriété de l'État. Il doit être placé dans

le Musée du Luxembourg, en attendant qu'on le transporte au Musée du Louvre. Et, certainement, lorsque la direction des Beaux-Arts, par respect pour les règlements, refuse de prêter un tableau, même non placé et catalogué, à nos expositions départementales, elle ne pourrait en livrer un aux mains d'un spéculateur qui l'emporterait à l'étranger et l'exhiberait à son profit. Ce serait d'autant plus impossible pour le tableau d'Ary Scheffer, que sa grande dimension ne permettrait pas qu'il fût enfermé dans une caisse, et qu'on devrait le rouler pour chaque voyage. Sa destruction serait bientôt complète. Nous sommes donc bien certain que notre correspondant se trompe, et que le public anglais est dupe d'une mystification.

— La ville de Besançon prépare une importante exposition qui sera ouverte le 1er juin 1860 et durera jusqu'au 30 septembre. Cette exposition sera universelle : à côté des produits des fabriques franc-comtoise, lyonnaise, suisse, bourguignonne, alsacienne, pour lesquels Besançon est un point de rendez-vous naturel, seront placées, dans les galeries du Musée, les œuvres d'art envoyées par les artistes des écoles française, allemande, helvétique et belge auxquels la société d'émulation du Doubs a fait appel.

Des circulaires spéciales seront adressées à tous les artistes, agriculteurs et industriels qui en exprimeront le désir. A ces circulaires est jointe une formule de demande d'admission qui devra être remplie et adressée au maire, président de la commission de l'Exposition, avant le 1er mai.

A la fin de l'Exposition, des médailles d'or, d'argent et de bronze et des mentions honorables seront décernées, sur la proposition de jurys spéciaux, aux œuvres et produits qui auront été jugés les plus remarquables.

— L'École impériale et spéciale des Beaux-Arts est appelée à nommer un membre de la commission d'architecture, en remplacement de M. J. Bouchet, sur lequel la *Gazette des Beaux-Arts* publiera bientôt une étude.

La liste des candidats sera formée par la section d'architecture de l'École, dans sa réunion du 9 mars prochain.

— La grande-duchesse Marie, de Russie, vient d'acquérir, au prix de 60,000 fr., un tableau représentant, sous la figure de saint Sébastien, un personnage inconnu, que désignent obscurément quelques mystérieux attributs et une inscription non encore déchiffrée. Cette peinture remarquable, attribuée par quelques personnes à Léonard de Vinci, et qui est plus probablement de Luini, était depuis quelque temps en vente chez un des principaux marchands de tableaux de Paris. M. Léopold Flameng en termine en ce moment la gravure, qui paraîtra bientôt dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

— Le musée du Louvre vient d'acquérir une statuette en ivoire d'environ 15 centimètres de hauteur, et qui paraît être du XIIe siècle. Elle représente un roi couronné et tenant de la main droite un sceptre, et de la gauche un petit édicule sur lequel on lit une inscription qui semble avoir trait à une donation faite à une abbaye par Louis le Pieux. Cette statuette est actuellement exposée dans une des vitrines de la salle des bijoux, voisine du grand salon carré.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES

AU PROFIT DE LA CAISSE DE SECOURS

DES ARTISTES PEINTRES, STATUAIRES, ARCHITECTES

— Suite et fin —

La petite aquarelle, dont la tête de page qui commence cet article vous donne une fidèle idée, n'est pas en apparence une œuvre bien importante ; trois figurines groupées sur un balcon sans action déterminée, voilà tout ; et cependant il y avait là tout une révolution et comme le manifeste d'une école nouvelle. Bonington, en quelques touches gouachées sur des lavis transparents, protestait contre la pâle suite de David et les grands tableaux d'histoire, de plus en plus décolorés. Ramassant la palette de Paul Véronèse, il restituait la couleur disparue, et c'était à Venise même qu'il la faisait revenir, ayant pour fond la blanche coupole de Santa Maria della Salute, le clocher rose de Saint-Marc et le frais azur de la lagune. — Un large rideau de pourpre miroité aux cassures de ses plis, et, relevé à demi par des câbles de soie, descend derrière les têtes de la jeune vénitienne et du Magnifique, caressant de la main sa barbe titianesque. Ces deux personnages sont debout,

tandis que le page, le genou dans le coussin d'un tabouret, s'appuie à la balustrade de marbre, regardant sans doute quelque gondole mystérieuse raser les murs du palais. On ne peut s'imaginer aujourd'hui à quel point était étrange, inattendue, audacieuse alors, cette manière si simple, si franche, si magistrale. Bonington avait cueilli la fleur des maîtres de Venise et en veloutait cette rapide pochade, qu'on pourrait prendre pour une esquisse de Giorgione ou de Bonifazio. — Cette aquarelle donnait en peinture la même note qu'en poésie la ballade d'Alfred de Musset, « dans Venise la rouge; » elle posait l'idéal romantique de l'époque, et son influence sur l'art de ce temps-là fut très-grande. C'est pourquoi nous insistons à son endroit plus longuement peut-être que la chose ne semble le mériter. — On peut en dire autant du tableau d'*Anne Page et Slender*, sujet tiré des joyeuses commères de Windsor. Ce n'était pas la mode, *in illo tempore*, d'aller chercher des motifs dans Shakspeare, et, en sa qualité d'Anglais, Bonington seul pouvait s'en aviser. Toutes les magies de la couleur sont déployées dans cette toile, à laquelle on reprocherait des négligences fâcheuses de dessin, si l'on n'était séduit par la chaleur, la transparence et la rareté du ton. Les fonds, où l'on entrevoit, à travers des vitres à mailles de plomb, quelques figures ébauchées, sont traités avec une habileté merveilleuse.

Les bords de la Loire ont cette limpidité tranquille, cette franchise lumineuse, cette largeur puissante que possédaient seuls les aquarellistes, ou, pour parler leur langue, les *painters of water's coulours* anglais, presque inconnus en France, et dont Bonington, grâce à sa nationalité, avait appris les secrets.

Mentionnons, quoiqu'elles soient placées dans la catégorie des tableaux, la *Plage de Saint-Valery*, la *Plage de Dunkerque* et la *Charrette traversant un gué*. Jamais Constable ni Turner n'ont rien fait de plus transparent, de plus argenté, de plus baigné d'air et de lumière.

Les œuvres de Bonington ont pris, avec les années, des valeurs fabuleuses et se paient maintenant des sommes qui eussent fort étonné le jeune maître. Son ombre modeste a dû être surprise, si les ombres de peintre s'occupent encore, dans l'extra-monde, des ventes de tableaux, du chiffre de 49,000 fr. auquel est monté le *Henri III recevant l'ambassadeur d'Espagne*. — Ce n'est pas nous, assurément, rédacteur d'une gazette d'art, qui trouverons jamais exagéré le prix d'une belle chose; mais il est permis d'exprimer le regret que ce ne soit pas l'artiste lui-même qui en profite. Combien d'œuvres modernes, vendues et revendues, ont dépassé cinq ou six fois le taux de l'acquisition primitive! — Quelle mine mélancolique et charmée à la fois, car l'amour-propre cicatrise les

blessures de l'intérêt, ont dû faire bien des maîtres contemporains, en voyant à l'hôtel des ventes des commissaires-priseurs les tableaux de leur jeunesse, joyeusement cédés presque pour rien, se couvrir d'or et de billets de banque au feu des enchères ! — Cinq ou six de ces toiles ainsi payées feraient à leurs auteurs une fortune que beaucoup attendent encore. — Ne serait-il pas possible et juste de leur attribuer un droit proportionnel sur la plus-value de leurs œuvres ?

L'Exposition du boulevard italien est riche en dessins de M. Ingres ; elle en possède quatre, et des plus importants. Nous ne sommes pas de ceux qui restreignent l'illustre maître au dessin en lui déniant la couleur ; au contraire, nous lui trouvons, et, croyez-le, ce n'est nullement un paradoxe de notre part, une couleur superbe ; il ne faut, pour s'en convaincre, que regarder avec des yeux non prévenus *la Chapelle sixtine*, le *Portrait de Bartolini*, l'*Œdipe devinant l'énigme du Sphinx*, le *Jésus remettant les clefs à saint Pierre*, le *Portrait de madame de Vaucey*, l'*Odalisque couchée*, la *Baigneuse assise*, la *Vénus Anadyomène et la Source*, son dernier ouvrage, dont les gris tant blâmés ont pris des tons d'ambre et cette harmonie intense qui charme dans les tableaux des vieux maîtres.

Le *Martyre de Saint-Symphorien* excita, lors de son apparition, les polémiques les plus acharnées, et, chose bizarre, ce fut parmi les adeptes de l'école romantique que M. Ingres trouva les plus chauds défenseurs — les purs classiques, — les académiciens ne l'aimaient pas. Il leur semblait un peu *barbare!* Cela paraît singulier aujourd'hui, tant il est difficile de recomposer l'atmosphère d'une époque et de replacer les œuvres dans le milieu où elles ont été faites ; mais cette opinion étrange avait ses motifs. M. Ingres, comme les romantiques, remontait franchement aux vraies sources de l'art, c'est-à-dire aux maîtres du XVe et du XVIe siècle, passant par-dessus toutes les décadences intermédiaires, maniéristes ou pseudoclassiques. — Et il choquait l'Institut presque autant que l'eût pu faire Delacroix. Tout ce bruit s'est apaisé, et maintenant il est banal de louer le Saint-Symphorien, le plus beau tableau que l'école française puisse opposer aux écoles d'Italie. La tête du saint rayonne de sublimité, et ses bras ouverts semblent, dans l'avidité des supplices, vouloir présenter une poitrine plus large aux instruments de torture des bourreaux. Les musculatures athlétiques des licteurs ont la violence superbe des anatomies de Michel-Ange, et le proconsul à cheval dans son masque sévère, résume tout le caractère romain. Que dire de la femme qui se penche hors du rempart avec un mouvement si vif qu'il supprime l'espace ?

Dans le dessin quadrillé des lignes de la mise au carreau, l'on voit

nettement écrites, de ce crayon si ferme, toutes les intentions et toutes les beautés de la composition peinte. C'est une curieuse étude que de saisir la pensée du maître dans sa forme la plus pure, la plus nécessaire, la plus directe.

Nous admirons beaucoup l'*Apothéose de Napoléon Ier*, dessin figurant un camée, et l'idée première du plafond exécuté à l'hôtel de ville. Cette composition, si antique d'idée, d'arrangement et de style, semble en effet, quelque mérite qu'ait la peinture, appeler l'agate ou la sardoine aux couches blondes et bleuâtres : on la dirait copiée d'un camée inconnu, pendant de l'Apothéose d'Auguste, le chef-d'œuvre de la gravure en pierre fine.

L'*Apothéose d'Homère*, composition réduite du plafond du Louvre, résume dans un espace étroit la glorieuse théorie de poëtes, d'artistes et de grands hommes qui se groupent au-dessous de l'Iliade et de l'Odyssée, aux pieds du Divin aveugle couronné par la Muse. Le dessin a toute la grandeur du plafond, et l'on peut l'admirer sans se tordre le cou.

L'*Odalisque et son Esclave* rappelle, avec quelques variantes, le tableau qui porte ce nom; c'est la même grâce nonchalante et voluptueuse, la même beauté antique amollie par les langueurs du sérail; des rehauts de blanc ajoutent à l'effet de ce dessin très-arrêté et très-fini.

Tout le monde sait que Barye est un grand sculpteur; ses bronzes en témoignent; mais ce qu'on sait moins, c'est qu'il est aussi un peintre remarquable. Les nombreuses études d'animaux que renferme l'Exposition suffiraient, en dehors de la statuaire, à lui constituer une réputation. Personne ne possède la bête fauve comme Barye. — A-t-il été belluaire dans quelque cirque romain? A-t-il vécu, comme Androclès, au fond des cavernes pleines de rugissements, ou guetté le lion, à côté de Gérard, au penchant des ravins sombres? Attelait-il les tigres au char de Bacchus? Dirigeait-il l'éléphant colossal monté par Porus, pour connaître ainsi les allures, les attitudes et les physionomies de ces bêtes terribles qui défendent contre l'homme les retraites mystérieuses de la nature? — Ce ne sont pas de vulgaires aquarelles que les dessins lavés par Barye. Le pinceau de maître y acquiert la fermeté de l'ébauchoir; on dirait qu'il est fait avec des moustaches de lion, tant il raye rudement le papier grenu qu'emploie de préférence l'artiste. Nous ne décrirons pas les uns après les autres ces sauvages portraits, qui ont l'air de vouloir vous manger. Les lions fixent sur vous leurs yeux clairs d'un jaune insoutenable, allongés sur leurs énormes pattes comme des sphinx de granit, graves dans leur crinière in-folio encadrant un masque presque humain; ou bien ils arpentent le désert, balançant leur échine, subodorant la

MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN

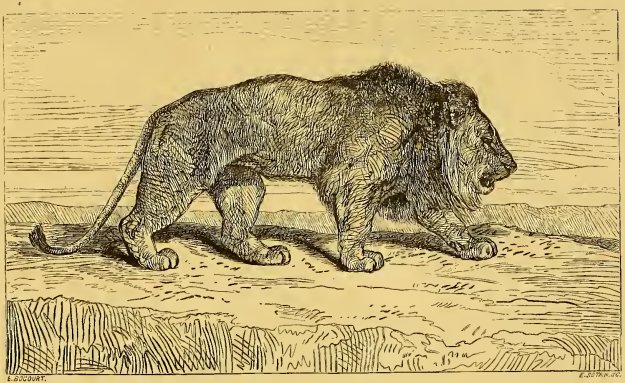
Dessin par Ingres.

proie lointaine, la gueule plissée d'un rictus famélique, ne se pressant pas pourtant, car le roi des animaux, pour un besoin vil, ne déroge pas à sa dignité. Il est sûr de sa griffe puissante, et de sa dent qui brise l'acier. Eh! pardieu! en voilà un dessiné par Bocourt, et gravé par Sottié. Qu'il est beau! qu'il est formidable! — En le voyant, un désir nous vient, et nous l'exprimons : Barye devrait bien illustrer la magnifique pièce de Victor Hugo dans la légende des siècles, intitulée *les Lions!* — Le lion des sables, le lion des bois, le lion des montagnes, le lion de la mer, quels superbes types d'animalité épique à inventer et à rendre pour un artiste comme Barye!

Quant aux tigres, ils se ramassent, se rasent, s'aplatissent, faisant le gros dos, prêts à lâcher la détente de leur épine dorsale, ce ressort d'acier qui les renvoie à vingt pieds de distance sur le garrot des buffles; ou bien ils dorment, clignent les yeux à demi, se pourlèchent, se toilettent, se vautrent, caressants comme des chats dont ils ont toutes les grâces avec la force en plus.

Delacroix et Méry sont seuls, sur le tigre, de la force de Barye. — Dans ces études si fermes, si naïves malgré leur science profonde, où l'ostéologie, les muscles, la peau, le pelage, s'indiquent en quelques coups de crayon ou de pinceau, l'artiste néglige quelquefois la couleur avec une insouciance de statuaire; certaines nuances rappellent trop la terre glaise dont il se sert habituellement; les fonds de paysage manquent d'air; mais toutes ses aquarelles, même les moins heureuses, portent la griffe du lion.

Decamps n'est pas moins merveilleux quand il charbonne de fusain un papier torchon que lorsqu'il empâte une toile. Il semblerait même que, moins préoccupé de l'exécution, il s'abandonne alors à des facultés imaginatives qu'on ne lui soupçonnerait pas d'après ses tableaux, dont le sujet est presque toujours indifférent; il compose avec une abondance, une force et un style qu'il ne retrouve pas toujours, le pinceau à la main. Ainsi, *Josué arrêtant le Soleil* a toutes les qualités de la peinture d'histoire la plus élevée; il y règne un sentiment épique, et l'on se demande d'après quelle immense fresque détruite est copié ce dessin de bataille où l'antiquité orientale revit, avec sa barbarie caractéristique d'armures, sa sauvagerie grandiose d'ajustements et sa férocité primitive de types. — On en peut dire autant des neuf dessins qui représentent « la vie de Samson. » Aucun peintre n'a traduit la Bible d'une façon plus poétiquement littérale. C'est la différence de la version de Sacy à la version de Cohen : toute l'étrangeté formidable du texte hébraïque reparaît dans ces fusains prodigieux qui donnent à la réalité l'aspect d'une hallucina-



LION

Aquarelle par Barye.

tion de haschich. En les contemplant, on se sent transporté dans ce monde biblique aride, sauvage, menaçant, où les nuages gros de foudre cachent à demi Jéhovah; où les prophètes, nourris de sauterelles, font sonner du haut des roches la trompette hideuse des malédictions; où les villes découpent, sur une fauve lueur, les lignes de leurs terrasses et de leurs tours. — Citons, entre les plus remarquables de ces dessins, qui le sont tous : *le Sacrifice de Manoë, Samson mettant le feu aux moissons des Philistins, Samson chez Dalila, Samson tournant la meule* et *Samson faisant écrouler la salle du banquet.*

Pourquoi quelque millionnaire ne construit-il pas une salle d'architecture juive d'après les dessins de M. de Saulcy et les photographies de Saltzmann, pour y faire exécuter de grandeur naturelle, par Decamps, cette étonnante légende peinte de l'Hercule israélite? Ce serait, à coup sûr, une belle et curieuse chose. A notre avis, quelque grande que soit sa réputation, Decamps n'a pas dit son dernier mot. On ne lui a pas donné l'occasion de mettre en lumière le peintre épique qui est en lui, et dont la bataille des Cimbres a signalé l'existence.

Les deux Galériens sont un fac-simile pris à Toulon, et dont l'énergie relève la trivialité. Decamps a fait des hures de ces grouins habitués à remuer les fanges du crimes. On ne peut traduire avec plus d'esprit la fable de La Fontaine :

> Un jour sur ses longs pieds allait, je ne sais où,
> Le héron au long bec emmanché d'un long cou.

Le Héron, de Decamps, est parfait d'attitude et de physionomie; l'artiste connaît à fond l'âme des bêtes; il sait les faire vivre, agir et penser, sans tomber dans la caricature humaine. Quant aux *bassets à jambes torses,* on sait que Decamps dispute à Jadin le fouet du valet de chiens. Le chenil n'a pas de mystère pour lui.

Admirez cette précieuse aquarelle de Paul Delaroche, représentant *Sainte Amélie,* aussi délicate, aussi fine qu'une miniature du livre d'Heures de la duchesse Anne, et dont Mercuri a fait une gravure d'une perfection si achevée. Arrêtez-vous devant *le Forgeron veuf,* qui pleure près de sa forge éteinte, au milieu de ses petits enfants, et regardez cette *Marie au désert,* levant les yeux au ciel, dont elle implore la protection pour le petit Jésus endormi sur ses genoux. Il y a là beaucoup de tendresse, de sentiment et de mélancolie.

Gérôme, bien qu'il soit un païen de Pompéi, sait aussi comprendre

SOLEIL LEVANT

Dessin par Théodore Rousseau.

l'art chrétien. Son *Saint-Jean embrassant l'enfant Jésus sur les genoux de la Vierge* pourrait être signé par Overbeck. Seulement, Overbeck n'aurait pas cette science profonde du dessin, et ce goût exquis dissimulé sous la naïveté du pastiche gothique. — Gérôme va au Calvaire, mais en passant par Athènes.

On est dans l'habitude, en France, de ne pas regarder comme sérieux ce qui exige de la verve, de la couleur et de l'esprit. — Aussi M. Eugène Lami est-il moins considéré que le premier fabricant venu de tableaux d'églises. — Cependant, ce n'est pas chose facile, que de rendre, comme il le fait, les élégances du sport et les splendeurs de la haute vie; les *races*, les bals, les représentations de gala, les drawing-room, avec leurs chevaux, leurs voitures, leurs livrées, leurs toilettes, leur ruissellement de pierreries, leurs illuminations à giorno. N'est-ce donc rien que tout cela? Donner le grand air aristocratique, la tenue correcte, l'attitude convenable à tout ce monde officiel; faire bouffer la soie, miroiter le velours, reluire le galon, scintiller le diamant, arrêter la lumière sur une plaque d'ordre, relever à propos un éventail, offrir un bouquet, appuyer un secrétaire d'ambassade au dos d'un fauteuil, et peindre les gens comme il faut dans les mille détails de leur existence dorée! — Nous voudrions bien voir comment s'en tirerait plus d'un, qui fait le fier et le dédaigneux, de cette simple aquarelle intitulée *Saint-James un jour de réception.*

De la *high life* d'Eugène Lami, passons au magnifique fusain de Paul Huet, *le Parc de Saint-Cloud pendant une inondation;* car, dans une revue de tableaux, il faut, comme La Bruyère, se résigner à l'absence de transition.

Les eaux troubles de la Seine envahissent les allées et baignent le pied des grands arbres, surpris de voir circuler des barques entre leurs troncs; le jour livide, l'atmosphère froide, l'impression hivernale et sinistre sont rendus par le fusain aussi bien qu'aurait pu le faire le pinceau, et nous retrouvons dans le dessin tout le mérite de la toile.

La *Vue d'Harfleur prise des hauteurs,* aquarelle, montre qu'en fait de paysage, nous pouvons rivaliser avec les Stanfield, les Callow, les Harding et les plus habiles d'outre-Manche.

Alfred Johannot est mort jeune, laissant à son frère Tony, qui ne lui a pas survécu longtemps, la part de gloire qu'il avait gagnée dans un commun travail. — Ces deux charmants artistes ont renouvelé en France l'*illustration* du livre. En ce temps-là, il n'y avait pas de bon roman sans une vignette de l'un ou de l'autre des deux frères; — ils avaient, indivise, la clientèle de l'école littéraire romantique, et ils savaient admirablement, en quelques coups de crayon, traduire le type rêvé par le poëte et repré-

senter d'une façon dramatique la scène la plus importante de l'ouvrage. Ils ont aussi commenté Walter Scott, Chateaubriand, les premiers livres de Hugo et de Balzac, les plus illustres et les meilleurs, s'associant au génie et au talent sans jamais faire regretter la page qu'ils couvraient. Alfred Johannot penchait plus vers la peinture que son frère. Il a fait des tableaux et des aquarelles dont l'exposition au boulevard des Italiens offre des spécimens excellents. *Henri II, roi de France, Catherine de Médicis et leurs enfants*, et une scène du roman de Richardson si exaltée par Diderot, *la Mort de Clarisse Harlowe*, où se retrouve toute la fidélité au texte de l'illustrateur émérite. Nous avons revu avec plaisir ces reliques d'un talent qui charma nos jeunes années.

Il faudrait plus d'un article pour décrire les deux albums contenant quatre cent quatre-vingt-onze dessins de Charlet, destinés à l'illustration du *Mémorial de Sainte-Hélène*. C'était là une tâche tout à fait appropriée à l'artiste qui a le plus aimé, le mieux senti le soldat de l'empire, et ses dessins sont autant de petits chefs-d'œuvre.

Rappelons le superbe dessin de Bida, *la Cérémonie du Dosseh au Caire*. — Ce mot *Dosseh* a besoin de quelque explication. Le chef de l'ordre des Derviches, fondé par Sâad-Eddin, sort de la mosquée ; des fanatiques se couchent sur son passage et sont foulés par les pieds de son cheval. — L'artiste a exprimé avec une profondeur admirable la quiétude fataliste de l'islam et la foi ardente de ces malheureux qui pavent de leurs corps la route du derviche impassible ; le seul qui éprouve un sentiment parmi cette multitude fanatisée, c'est le cheval : il baisse la tête, renifle et lève ses sabots délicatement pour ne blesser personne. — *Le Puits du Liban* n'a pas moins de mérite que *la Dosseh*.

Et, maintenant, disons quelques mots pour finir du dessin lavé d'aquarelle de Théodore Rousseau, dont la gravure accompagne notre article : le soleil se lève à l'horizon d'un paysage où ruisselle une rivière entre des rives plates, ouvrant ses rayons comme les lames d'un éventail d'or, et sur l'eau frissonnent au vent du matin des moires de lumière.

THÉOPHILE GAUTIER.

NÉCROLOGIE

ALFRED DE DREUX

Qui ne le connaît? qui n'a vu quelqu'une de ces peintures innombrables, toujours variées et toujours les mêmes, des *Chevaux* d'Alfred de Dreux? car chez lui le cheval était le modèle favori, le modèle unique. Le dandy, l'amazone, le groom n'étaient que secondaires ; ils étaient l'occasion, le prétexte du cheval. C'est que de Dreux était en peinture un descendant de Géricault, un petit-fils un peu dégénéré sans doute, mais qui avait encore de la race. Il était né à Paris en 1808, quinze années avant la mort de Géricault, et il put le connaître assez pour ne l'oublier jamais. Son oncle, de Dreux-Dorcy était le camarade, l'ami le plus intime de Géricault. Dès son enfance, Alfred les avait vus peindre ensemble, puis il avait vu Géricault aller au bois et en revenir, élégant, fringant, beau cavalier, et dans sa jeune tête, ces deux idées, la peinture et le cheval, s'étaient mêlées de façon qu'elles n'en faisaient plus qu'une. Devenir un artiste et un écuyer, telle fut son ambition d'enfant, et rien ne put l'en faire démordre. Le père d'Alfred de Dreux était un architecte classique, un pensionnaire de Rome ; et c'est à Rome que se passa la jeunesse d'Alfred, oui, à Rome. Mais ni les chevaux héroïques du Quirinal, ni le Marc-Aurèle du Capitole, ni ces coursiers sauvages que font courir les Romains aux grands jours de fêtes, ne purent effacer dans l'esprit d'Alfred le type qui l'avait d'abord frappé : le cheval aux jambes d'acier, au long col, que les Anglais ont fabriqué tout exprès pour les courses d'Epsom. Pendant que son père mesurait les colonnes du temple de Jupiter Stator, il ne pensait, lui, qu'à une chose : avoir un cheval anglais et le peindre ; car en songeant à son premier inspirateur, il se rappelait les chevaux que Géricault avait montés, mais non pas ceux qu'il avait peints : je veux dire la robuste monture du camionneur, le vigoureux percheron des diligences, et le cheval du Mecklembourg, à haute encolure, qu'on attelle aux grands équi-

pages. Une circonstance heureuse favorisa son double penchant : son père compromit sa fortune dans je ne sais quelle entreprise, de sorte qu'Alfred dut suivre nécessairement son inclination ; et quoi de plus admirable, je le demande, que d'être forcé par le destin à faire justement ce que l'on désire?

Bien qu'il eût appris le métier de peintre en amateur, Alfred de Dreux le savait comme les amateurs, en général, ne le savent pas. Il l'avait appris tout enfant et de première main, dans l'atelier de son oncle Dorcy et de Géricault; il acheva de se former chez M. Léon Cogniet, et déjà en 1831, à dix-neuf ans, il exposait un *Intérieur d'écurie* et un *Jeune poulain sautant un fossé*. A cette époque, il était parvenu au dernier terme de son ambition, et, je crois même, à l'apogée de son talent. Il possédait un cheval! et déjà il le connaissait par cœur de la sole au chanfrein ; il savait l'étriller d'un coup de pinceau, au moyen de ces luisants de la croupe et du poitrail qui font la joie du *sportsman* et le désespoir du palefrenier. Il avait étudié toutes les robes, toutes les élégances, toutes les coquetteries de son modèle ; il le voyait toujours dans sa pensée piaffer, trotter, bondir, ou bien lancé à fond de train, sous le nom de *Bagatelle*, dans le turf de Chantilly, ou courant le cerf dans la forêt de Compiègne. Cependant, il fallut ajouter au personnel de son écurie : on ne pouvait peindre des courses sans jockeys, ni des chasses sans veneurs. Il se vit donc obligé d'introduire, dans ses peintures de chevaux, cet indispensable élément, le cavalier. Mais tout d'abord, ce ne furent que des habits rouges. Du plus loin qu'on apercevait à la devanture de Susse ou de Durand-Ruel, un écuyer en casaque écarlate, on disait : Voilà un Alfred de Dreux... Ce n'est pas une petite affaire en peinture que de mettre cinq ou six habits rouges dans le même tableau ; mais Alfred s'en tirait à merveille : ici, le rouge était rompu par l'ombre officieuse d'un poteau, là, par une branche de hêtre ; celui-ci blanchissait au soleil, celui-là s'estompait dans l'éloignement : bref, tous ces uniformes se disciplinaient parfaitement bien, et la résultante était gaie, vive, amusante à l'œil. Les petits tableaux de chasse étant très *demandés*, de Dreux en fit une quantité considérable. Il devint à la mode dans le monde, et aussi dans le demi-monde. Sa personne ayant eu plus de succès encore que ses *habits rouges*, les jolies femmes firent pour lui beaucoup de folies, et il fit pour elles beaucoup de tableaux. Alfred était petit, très-brun, et il portait toute sa barbe ; sa figure agréable avait une expression un peu rêveuse, qui contrastait avec l'énergique franchise de son talent et le caractère résolu de sa touche. A sa mise, non pas correcte, mais très-préméditée et très-soignée, on reconnaissait tout de suite un dandy, un lion, un homme du sport, et qui devait être du

Jockey-Club. Inoffensif et doux comme un enfant, et enfant lui-même, il donnait presque tout son temps à sa toilette et à son cheval; il peignait pardessus le marché. Quand il fut en vogue, il prit un atelier avec Isabey, rue de La Rochefoucault, nº 5, dans cette même maison où étaient Eugène Lamy et Godefroy Jadin, de sorte que tous les peintres de la *fashion* se trouvèrent réunis là, tous coloristes par la peinture et par l'esprit.

Je laisse à penser la vie
Que firent nos quatre amis.

Dans cette partie deux fois carrée, Alfred de Dreux était le moins bruyant, qui le croirait? lui dont le pinceau fait tant de tapage. Il était rêveur, silencieux et demeurait en dedans. Mais au milieu de ce monde aux mœurs cavalières et au style cavalier, de nouveaux modèles se présentèrent qu'il fallut mettre en scène, ou plutôt mettre en selle, et d'abord les femmes. Quoique sorti d'une excellente école, celle de Léon Cogniet, où il n'avait dessiné du reste que des chevaux, Alfred de Dreux ne connaissait pas la figure humaine; il n'en savait ni l'anatomie, ni les proportions, ni l'architecture; il ignorait complétement les formes *de dessous*, c'est-à-dire qu'il ne dessinait, d'un bras, que la manche, et d'une jambe, que le pantalon. Des femmes, il n'avait étudié en peintre que leur élégance extérieure, leurs costumes, leurs spencers et leurs gants. Aussi ses amazones ressemblent-elles un peu à des mannequins et ses têtes à des gravures de modes, de façon qu'elles se trouvent tout naturellement sacrifiées au véritable héros du peintre, à ce cheval dont les os, les muscles, les tendons, les crins et le poil sont rendus à merveille, au moyen d'une recette, il est vrai, mais d'une recette apprise de longue main et très-sûre. Peu à peu le cadre du peintre s'élargit, et le tableau d'Alfred — car il n'a fait qu'un tableau dans sa vie — offrit quelques variantes. On y vit même percer une pointe de sentiment. *Seule au rendez-vous*, la lionne prit des airs amoureux au coin des bois; la fille de marbre feignit de palpiter sous son corsage de velours, tantôt déguisée en châtelaine du moyen âge qui s'éloigne du donjon, accompagnée de sa levrette blanche; tantôt costumée en Andalouse et se dressant sur la selle d'un cheval Vélasquez, pour écouter les accords d'une guitare. Puis, vint le grand succès d'Alfred de Dreux, une composition que la lithographie et tous les genres de gravure ont rendue si populaire : *La Fuite*, ou plutôt la *Course au baiser*. Il s'agit de donner et de prendre un baiser au moment où se rencontrent deux chevaux lancés ventre à terre, dans la précipitation d'un enlèvement. Quelle image plus vivante pourrait-on nous peindre, de ces amours qui passent

comme l'éclair, qui effleurent les lèvres sans toucher le cœur! Cependant, à la suite de ces amazones, notre feuilletoniste de la peinture dut représenter un troisième personnage, figurant obligé dans le drame de leur existence au galop : le *groom*. C'est ce petit être, de formation récente, auquel il est défendu de grandir, et qui porte une cocarde noire, des bottes à revers, des lettres galantes et des rendez-vous. Les Anglais, qui l'ont inventé, sont arrivés à ce produit par des procédés que j'ignore, sans doute comme ils ont créé le bœuf de Durham. En France, le groom est un résidu de l'invasion ; il a les pommettes saillantes du Cosaque et le nez écrasé. Toutefois le croisement des races l'a modifié de manière à l'introduire décemment dans les mystères de la civilisation. Il est mis avec recherche, convenablement atrophié, sérieux, fidèle et muet. Peut-être descend-il de ce nain fameux si fièrement peint par Antonio Moro dans le tableau du Louvre que vous savez. Mais de Dreux n'y regardait point de si près : excepté le cheval qu'il avait disséqué, il voyait tout à la surface, il dessinait tout au grand trot; son groom a des bottes et une cocarde, mais il est de carton. Avec plus d'attention, plus de volonté et moins de hâte, Alfred, organisé en peintre, aurait fini par saisir, tout comme un autre, les caractères de la figure humaine, et tels de ses tableaux, représentant Louis-Philippe et la reine d'Angleterre en promenade équestre, ou bien les enfants de la duchesse d'Orléans, sur des miniatures de chevaux, montrent clairement qu'il aurait pu, en s'attaquant sérieusement à la nature, la voir juste, la saisir et la rendre avec fermeté; mais la vie même qu'il menait, depuis sa première jeunesse, l'avait condamné à produire sans cesse, à improviser des tableaux qui n'avaient pas le temps de sécher, à peindre enfin de pratique et de mémoire, sous l'empire de cette maladie, devenue chez lui incurable, qu'on appelle dans les ateliers le *chique*. Un jour, il eut la singulière fantaisie de peindre un *Saint Hippolyte*, sans songer que dans la représentation de ce martyre, il devait entrer une figure nue : l'artiste y enleva de superbes chevaux, et la victime se traîna comme elle put. Après avoir fait toute sa vie des tableaux de chevalet, Alfred de Dreux se trouva fort mal à l'aise devant les grandes toiles, et ses qualités ordinaires le trahirent dans les portraits équestres de proportions plus que naturelles, dans ceux, par exemple, de l'élégant duc d'Orléans et du grave duc de San Carlos, dont les chevaux ont l'aspect du zinc.

La révolution de février interrompit, pour un moment, les succès de la peinture frivole, et Alfred de Dreux, voyant son public lui échapper en France, résolut d'en aller chercher un en Angleterre. Il quitta l'atelier qu'il occupait alors avenue Frochot, à côté d'Eugène Isabey, et les deux

camarades se séparèrent, tout inséparables qu'ils étaient. Eugène Lamy et Gavarni se trouvèrent à Londres en même temps que de Dreux; mais la terre anglaise ne leur fut pas plus hospitalière qu'elle ne l'avait été jadis à Watteau, et tout récemment à Géricault. Les Anglais sont de très bonne foi dans leur admiration pour eux-mêmes. L'imprimeur Hullmandel fit payer à Géricault la location des pierres où ce maître avait tracé les puissantes lithographies qu'on se dispute aujourd'hui à prix d'or; mais Hullmandel était sincère.... Les Anglais ne firent qu'un accueil très-froid à ces trois artistes, tous trois si charmants, Gavarni, Eugène Lamy et de Dreux. Celui-ci pourtant, avant d'avoir passé la Manche, était déjà bien Anglais! De son séjour à Londres, il ne retira d'autre avantage que d'étudier des variétés de races, le *gentleman-rider*, le poney d'Écosse, le bouledogue des écuries, et ces magnifiques lévriers à longs poils qui bondissent, ou rêvent comme des personnes naturelles, dans les tableaux de Landseer. C'est là sans doute qu'il peignit cette composition si profondément britannique, intitulée *Fidélité*, prétentieuse peinture où, au milieu d'un romantique paysage, copié d'après une page de Walter Scott, un lévrier d'Écosse semble réfléchir mélancoliquement, au clair de lune, sur la tombe de son maître.

A son retour en France, Alfred de Dreux retrouva ses anciens modèles sur leurs pieds, et il reprit dans un atelier de la rue Pigalle, en face de la Barrière-Blanche, son existence d'autrefois, un peu décolorée pourtant et moins bruyante. S'il est vrai qu'il soit mort des suites d'une chute de cheval, il est mort comme il devait mourir, sur le *turf* d'honneur. Il est mort au moment où nous revenions du convoi de Raffet. Celui-là était le Français de la peinture : Alfred de Dreux n'en était que le Parisien; et encore le Parisien d'un certain Paris qui va de la rue de Breda à la porte Maillot. En dehors de ces quartiers, on ne saurait comprendre avec quelle vérité son œuvre représente le monde du sport et du Tattersall, ce monde éperonné, verni, sophistiqué et *cosmétique*, comme disent les Anglais, où l'on fait profession de se rompre le cou avec grâce, de mener la vie à la cravache, et d'aimer sa femme, quand on l'aime, un peu plus que ses chiens, mais beaucoup moins que ses chevaux.

CHARLES BLANC.

EXPOSITIONS DE PROVINCE

EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE LYON

II

Quelques artistes lyonnais forment un groupe à part. Paysagistes voyageurs ils ont demandé à d'autres cieux une inspiration différente. M. Paul Flandrin nous pardonnera, si, pour ne pas rompre les liens qui le rattachent à sa ville natale, nous osons le placer ici à la tête des Lyonnais transfuges. Des trois tableaux qu'il expose à Lyon, l'un est une étude de terrain en pente, le long duquel s'échelonne un petit bois plein de mystère. Nous avons reproduit le second en tête de notre premier article. C'est un charmant paysage d'un caractère virgilien. Le troisième est une *Marine*. L'idée est venue un jour à M. Paul Flandrin de fixer sous son dessin correct et précis la forme instable des flots de la mer. Il est curieux de voir comme il y a réussi. Si le rapport des tons des différents plans de la falaise ne paraît pas rigoureusement observé, les plans de la mer en revanche se dégradent avec une sûreté magistrale et le dessin des vagues est d'une étonnante fermeté.

Après avoir produit, sous l'inspiration du ciel lyonnais, des œuvres d'un assez beau sentiment, M. Girardon est descendu vers le midi. L'impression de la lumière méridionale l'a surpris et dérouté à tel point, qu'il a cru pouvoir rendre l'éclat de ce soleil aveuglant par l'usage et l'abus du blanc. Le *Port de Trinquetaille*, le plus grand des cinq tableaux qu'il expose, a des luisants ferblantés qui conduiraient bien vite M. Girardon à une peinture fausse, s'il ne se ravisait à temps : l'*Effet d'hiver* prouve qu'il se ravise, et le *Chemin en Provence* qu'il s'est ravisé.

M. Lortet s'est tiré avec adresse d'une surprise analogue. La *Vue du golfe de Gênes*, les *Aqueducs de Fréjus*, la *Marine près d'Hyère*, sont l'œuvre d'un artiste habile et exercé. M. Pessonneaux a rapporté de l'Oberland une assez bonne étude de montagnes neigeuses.

N'oubliez pas M. Lepagnez qui se rattache à M. Carraud, ainsi que M. Vernay et M. Bail. Il a été question de ce dernier. M. Vernay est aussi un de ces pionniers audacieux qui vont en avant avec une intrépidité naïve.

M. Dubuisson peint les animaux avec plus de sentiment que de talent. Ses tableaux où le fond est ajouté après coup, les animaux une fois terminés, rappellent les moins bons de quelques peintres du siècle dernier, de Boucher par exemple. C'est la même banalité de verts et de bleus, d'un froid glacial. Les chevaux de M. Dubuisson ont du mouvement, de l'action, mais le dessin laisse souvent à désirer. Le *Chenil* de M. Chenu a de loin l'aspect d'un *Chenil* de Decamps. De près, on reconnaît que c'est un Decamps trop bien peint.

La peinture de fleurs peut être partout ailleurs une affaire de goût; à Lyon, c'est une affaire de nécessité. Derrière l'art se tient l'industrie. Derrière la peinture de fleurs se tient la fabrique, et derrière la fabrique la mode, c'est-à-dire la coquetterie féminine qui réclame incessamment pour ses rubans, pour ses robes, pour ses châles, pour ses tapis, pour les étoffes de ses rideaux et de ses meubles, de nouveaux dessins, des compositions plus riches, des couleurs plus délicates, tout ce qui s'emprunte au monde des fleurs. Les peintres de fleurs forment à Lyon un bataillon serré qui marche un pied dans l'art, l'autre dans l'industrie. Les uns considèrent la fleur en elle-même, comme un être à part dont le portrait demande, pour être fidèle, les tons les plus vifs, les plus brillants de la palette, l'exécution la plus finie et la plus minutieuse. Les autres ne voient dans la fleur qu'un objet naturel détaché du paysage; ils la traitent à la façon du paysage, par le dessin ou par la couleur, selon l'impression reçue, avec une largeur d'effet qui absorbe quelquefois les détails, et qui ne craint pas de neutraliser par des gris les nuances trop éclatantes.

De là, deux écoles dans la peinture de fleurs : M. Saint-Jean est le chef de la première. Il a porté son genre à un degré de perfection remarquable. La maladie seule empêche ce maître laborieux de produire de nouveaux chefs-d'œuvre. Il n'a rien exposé cette année. A défaut du chef voici les lieutenants. M. Reignier jouit d'une grande réputation. Il est en effet très-habile. Il a entassé dans le même vase des roses, des pivoines, des lilas, des tulipes, des coquelicots, des œillets, etc. Comme M. Saint-

Jean, M. Reignier voit la fleur de trop près, il supprime l'air, et pour vouloir rendre les nuances brillantes de ses modèles, il en exagère la vivacité, mais, à ce prix, il atteint l'éclat et la vigueur.

Le *Vase de fleurs* de M. Thierriat participe des mêmes qualités, avec une exactitude qui tomberait aisément dans la sécheresse. M. Lays a eu l'idée malheureuse de vouloir faire dire aux fleurs ce qu'elles ne peuvent exprimer. Nous savons bien que M. Saint-Jean, en groupant autour d'une madone de pierre, une guirlande de fleurs, a obtenu par ce rapprochement un effet heureux qui a rendu son tableau populaire. Est-ce une raison pour que M. Lays suspende à un cartel de Boule, une guirlande d'iris, de pavots, de roses rouges, de roses-thé et de primevères très-bien peintes d'ailleurs, et qu'il intitule cette composition : *Le Temps détruit tout en silence?* — Pourquoi ce titre? se demande-t-on; on s'aperçoit alors que le cartel est surmonté d'une figurine du Temps, en cuivre doré... Au diable l'allégorie, qui fait d'un bon tableau une méchante charade! M. Pompasky a commis la même faute de goût en plaçant à côté d'un gibier assez réussi une pêche appétissante : *La pêche et la chasse*, dit-il, en souriant agréablement, et le catalogue a soin d'ajouter entre parenthèses : *Jeu de mots.*

Les Roses de Saint-Cyr, de M. Biétrix, sont d'un bon dessin, mais d'une couleur froide. M. Pizzetty, en voulant être clair, n'a pu non plus éviter la fadeur du ton, défaut que ne rachète pas assez l'étude minutieuse des détails de son *Panier*. M. Sicard a donné pour fond à ses *Fleurs* une teinte violette peu agréable : plus heureux dans ses *Fruits d'automne*, M. Sicard manie aussi le pastel avec succès. Appliqué à la peinture de fleurs, le pastel offre l'avantage d'une plus grande vigueur de tons et d'une opposition plus franche; mais il est difficile d'obtenir de ce procédé épais la précision du contour et l'exactitude rigoureuse de la forme, et c'est à quoi M. Sicard réussit très-bien. Avec quelques fleurs des champs simplement posées dans un verre, M. Bergeret a fait un fort joli tableau.

En tête des peintres de fleurs de l'école paysagiste, il faut citer M. Maisiat. Un chapeau de paille, après avoir garanti du soleil le teint d'une jolie femme, a été abandonné par elle, tout plein de la moisson de roses qu'elle y avait amassée. Ces roses sont de toutes couleurs; leurs nuances, fines et délicates, le vert des feuilles, la blancheur du voile, les rubans bleus, le jaune tendre de la paille, tous ces tons variés forment une harmonie charmante de distinction et de fraîcheur. Un rosier blanc occupe une partie du fond. L'autre partie laisse voir, en perspective, une terrasse de château : il y a dans ce mélange d'un objet que l'on voit de

très près, comme les fleurs, et d'une architecture éloignée, un écueil que M. Maisiat n'a pas su éviter. Sa terrasse est un détail hors de proportion, qui gâte l'ensemble séduisant de son tableau.

M. Perrachon ne cherche pas le sujet, le drame. Le motif le plus simple lui suffit. Sur une table est posé un bocal de cristal qui contient quelques tiges de roses trémières, mêlées à une touffe de chrysanthèmes, Ailleurs, trois roses mousseuses baignent dans un verre de cuisine. Ailleurs encore, des bruyères et des primevères remplissent un petit vase bleu; mais ici le vase bleu repose lui-même sur un coffret à bijoux. Le mélange des perles et des coraux avec les fleurs ne nous paraît pas très-heureux. Moins coloriste que M. Maisiat, M. Perrachon a un dessin plus sûr et plus ferme : sa couleur est claire, argentine, tout à fait agréable et charmante. On sent en lui l'amour de ses modèles; ses *Roses mousseuses* ont un accent de vérité qui va au cœur. M. Perrachon nous paraît moins heureux quand il aborde la nature morte. Dans son grand tableau, où l'on voit un lièvre attaché à un arbre au-dessus d'un amas de fruits, la couleur manque d'ensemble; la note blanche donnée par la fourrure du lièvre et le plumage du pigeon supendu à côté n'est pas suffisamment soutenue. Dans les *Petits oiseaux*, il y a plus d'harmonie, et la petitesse de la toile fait ressortir la finesse de l'exécution.

La peinture de fleurs est le genre qui appelle le plus naturellement les doigts délicats d'une femme, mademoiselle Cherpin, à côté d'un tableau d'un joli ton qui représente trois roses dans un vase, en a peint un plus grand et plus important, où l'on voit un bouquet de roses très-fraîches, oublié dans les eaux limpides d'une source. Le talent sympathique de mademoiselle Cherpin brille surtout par l'agrément, qualité essentielle du genre qu'elle a choisi, et c'est cette qualité qui manque à une autre femme, auteur de plusieurs œuvres estimables, madame Puyroche Wagner. Soit qu'elle prenne pour motif un bouquet de plantes grasses, soit qu'elle enroule des roses autour d'une croix de pierre, sa couleur noire et épaisse donne à sa peinture un aspect enfumé. Un seul de ses tableaux échappe à cette critique; c'est celui où elle a groupé ensemble des roses blanches et des myosotis, sous le titre engageant de : *Aimez-moi*. Madame Escallier, sortant des données ordinaires du genre, a peint, avec beaucoup d'art et d'élégance, des iris en pleine nature, c'est-à-dire sur leurs tiges, au bord de l'eau qui les nourrit. Madame de Dananche expose aussi un tableau de fleurs, d'une exécution grasse, qui laisse peut-être à désirer comme fraîcheur et comme légèreté.

Les fruits sont frères des fleurs. M. Saint-Jean, le roi des fleurs, las de ces éphémères modèles, chercha, un jour, pour son pinceau un aliment

plus substantiel, et il s'avisa de peindre des fraises sur une feuille de chou. — *Regis ad exemplar...* L'exposition de Lyon compte une demi-douzaine de tableaux de fraises, en société d'une feuille de choux. Certes l'opposition du vert pâle de ce légume et du rouge appétissant de la fraise offre un piquant motif de couleur. Il n'en faudrait cependant pas abuser. Toutes ces fraises ne sont pas à croquer. Celles de M. Faivre ont posé trop longtemps et ont perdu leur fraîcheur. La fleur du panier, ce sont celles de M. Cathelinaux; grasses et rebondies, point trop

LE CHAPEAU DE PAILLE

Par M. Maisiat.

rouges, peintes largement dans une gamme de couleurs qui n'exclut pas le gris, elles font venir l'eau à la bouche. M. Grobon, outre les fraises, sert au public un dessert complet. Voulez-vous des framboises ? En voici de charmantes. Aimez-vous le raisin ? La grappe de *Gromier du Cantal* satisferait les plus gourmands. Elle ne satisferait pas autant la critique qui peut reprocher à M. Grobon d'exagérer la vivacité locale du ton, aux dépens de la vérité naturelle. Le même reproche s'adresse à ses *Prunes*, ainsi qu'au *Faisan* et à la *Perdrix rouge* qui complètent le festin. Isoler la fleur ou le fruit de l'air qui les entoure, les

peindre à vue de nez, en faisant abstraction de la place qu'ils occupent dans la vie générale de la nature, nous paraît une méthode funeste, une faute contre le véritable sentiment de l'art. Les spécialistes de la fleur ou du fruit n'évitent pas assez cet écueil. On reconnaît, au contraire, au premier coup d'œil jeté sur les *Grenades* de M. Nègre, que la peinture des fruits n'est pas son métier. Cette étude, colorée d'une pâte grasse et solide, est, en ce genre, un des bons tableaux de l'Exposition. On en peut dire autant des *Raisins* de M. Julien. Ce n'est pourtant qu'une pauvre grappe achetée chez la fruitière, fatiguée par les mains qui l'ont rejetée comme indigne ; l'artiste, pour la peindre, a déjeuné de pain sec ; mais il en a fait une excellente étude sans prétention, bien préférable à des tableaux plus fastueux.

Les peintures décoratives de M. Dupasquier, et celles de M. Robbe où les fruits et les fleurs se mêlent au gibier, méritent encore d'être citées. Nous n'aurions garde non plus d'oublier les aquarelles de M. Fournel, de beaucoup préférables à ses tableaux. Ses *Fruits et oiseaux*, ses *Raisins grappillés*, son *Groupe de fleurs*, sont étudiés avec une conscience et une délicatesse rares. La gouache, ce procédé plus rebelle encore que l'aquarelle, prend aussi, sous les doigts de M. Dumillier, une souplesse digne d'éloges.

La position centrale de la ville de Lyon lui permet d'offrir aux artistes provinciaux un lieu de rendez-vous auquel ils manquent rarement. On peut à l'Exposition de cette année juger de l'état des arts dans les provinces, et l'on est surpris de voir combien d'artistes de talent se cachent au fond de petites villes célèbres seulement, jusqu'ici, pour les produits de leur industrie ou de leur cuisine.

Pour les peintres du midi de la France, l'envoi de leurs œuvres à l'Exposition de Lyon est devenu une habitude. Nous retrouvons là le plus grand nomdre des tableaux dont il a été question à propos de l'Exposition de Marseille : les *Porteurs de poissons* de M. Loubon, le *Soir dans les marais Pontins*, et la *Carrière à Radicofani*, c'est-à-dire un chemin taillé dans le marbre par où descend, vers une vallée noyée d'ombres bleues, un chariot chargé de blocs de marbre ; de M. Magaud, *le Printemps*, l'*Automne* et la *Démence de Charles VI*. M. Aiguier a refait, avec succès, la belle *Marine vue des Catalans*, dont le musée de Marseille possède l'original. M. Regnaud a répété également ses *Hirondelles d'Hiver*, remarquées au salon de 1859. Il y a joint une étude de femme, sacrifiée sans doute à dessein pour faire valoir une superbe cruche verte, appendue au mur. M. Simon a envoyé trois tableaux inédits, des *Moutons* étudiés avec la naïveté et l'amour que M. Simon apporte en ces sortes

de sujets, et deux paysages peints certainement d'une manière grave et ferme, mais où se voit trop l'inexpérience d'un homme qui n'en fait pas son métier et qui se heurte aux difficultés de la perspective aérienne. M. Magy a peint aussi des animaux, des *Vaches*, au sommet d'une falaise normande, paysage coloré d'un beau caractère. M. Imer, à côté de la *Vue de Sainte-Marguerite* qui figurait au dernier Salon, expose une *Vue de l'île de Philæ*, peinture délicate et blonde; M. Crapelet, une *Vue de Korosko*, dans laquelle il a entassé trop de choses : au milieu de ce fouillis de maisons, de barques, de palmiers, de figurines sans grâce, le caractère du pays disparaît, et la couleur perd son temps à courir d'un détail à l'autre. M. Brest, un transfuge de l'école marseillaise, qui revient de Constantinople, après un long séjour, nous paraît avoir mieux saisi le caractère simple et grand du monde oriental. Le choix de ses motifs est cependant uniquement pittoresque, des rues, des carrefours; mais sa peinture est grasse, colorée, nourrie; il a des parti pris de lumières larges; peut-être même, s'il n'y prenait garde, tomberait-il dans la lourdeur. M. Monticelli continue, à Marseille, ses étincelants pastiches de Diaz. M. Revest promet un paysagiste doué de bonnes qualités de couleur. M. Guichard est l'auteur d'une *Marine* brillante, où la mer petille et mousse sous le souffle taquin du mistral.

A Toulon, deux paysagistes, M. Courdouan et M. Cauvin, s'attachent à reproduire les sites aimés du pays natal. La couleur de M. Cauvin manque de solidité. M. Courdouan est un vétéran de l'art, dont nous aurons occasion de parler en détail. A son tableau *les Côtes de Provence*, motif pittoresque d'un ton affaibli et comme affadi par le travail de la dernière heure, il nous permettra de préférer un petit pastel d'un effet lumineux très-franc.

Nous avions déjà, à d'autres expositions de province, remarqué des intérieurs de cour ou de rues, peintures discrètes et fines, signées du nom de M. Cabane, de Montpellier. A Lyon, voici du même artiste un *Paysage au soleil couchant*, qui montre le talent de M. Cabane sous un nouvel aspect. M. Cabane deviendra un bon paysagiste. M. Laurens, de Montpellier, a exposé aussi trois aquarelles : il en est une charmante. Une jeune fille, la tête retournée, s'aperçoit en rougissant que son épaule est belle. Est-ce un portrait? On le souhaiterait, et pour le peintre et pour le modèle. Un seul artiste représente la ville de Nîmes, M. Doze, auteur d'un assez joli tableau de genre.

De Castres, M. Valette a envoyé à Lyon deux dessins, deux *Vues d'Auvergne*, traitées au fusain et au crayon noir dans un sentiment large et élevé, d'une main très-habile.

La ville de Grenoble possède en M. Blanc-Fontaine et M. Rahoult deux artistes de talent. *Le Déserteur* et *l'Adieu*, du premier, nous étaient connus. Nous avions vu aussi *la Halte des Franciscains*, du second. Cette composition, plus bizarre qu'agréable, ne vaut pas *le Souvenir de la Matésine*, un souvenir de ces montagnes où les petits pâtres, pour combattre les premiers froids de novembre, allument un pauvre feu de broussailles autour duquel ils tiennent conseil.

M. Chevrier, de Châlon sur Saône, a exposé un bon portrait; M. Cuignet, de Montbrison, deux vues de son pays, qui sont trop des vues d'après nature où manque l'impression personnelle de l'artiste. M. Louis de Dananche, reproduit avec talent les paysages du Jura, pendant que M. Xavier de Damanche, abandonnant la petite ville de Saint-Amour, préfère à ces sites austères les environs de Paris. A Besançon, M. Fanard cultive aussi le paysage avec succès, et M. Chapuis le genre. M. Bavoux a peint, avec une fermeté de main et une couleur claire et brillante qui ne sentent pas du tout la province, un grand tableau de *Nature morte*. A Metz se rencontre un peintre de fleurs très-distingué, mademoiselle Paigné, et au Havre, mademoiselle Paravey, qui a exposé des études d'une vérité et d'une fraîcheur remarquables; à Bourg, un paysagiste assez habile, M. Viot; à Niort, M. Germain, dont *les Plantes d'eau* sont d'une couleur vigoureuse; à Nantes enfin, à Brest même, d'autres artistes qui, malgré la distance, ont contribué à enrichir l'Exposition de Lyon.

A cet intérêt de montrer réunies chez elle des œuvres provinciales, dont un petit nombre seulement ose faire le voyage de Paris, l'Exposition de Lyon en joint un autre plus piquant encore. On n'y compte pas moins de vingt-deux artistes belges. et dix-neuf Genevois. L'école belge nous est assez connue. Depuis quelques années, ses chefs ne manquent pas une exposition parisienne; la plupart, d'ailleurs, sont Parisiens par l'éducation ou même par le séjour. Mais l'école genevoise, qui se plaint de ne pas trouver auprès du public français l'accueil sympathique qu'elle croit mériter, se tient davantage sur la réserve. Si quelques-unes de ses œuvres passent la frontière pour affronter le grand jour de nos expositions, ce n'est pas à Paris qu'on peut les voir, c'est en province et surtout à Lyon. Le voisinage de Lyon et de Genève explique cette préférence, sans qu'il soit besoin de se demander si l'espoir d'une critique moins sévère n'y entre pas pour quelque chose.

L'école belge n'est représentée à Lyon par aucun de ses maîtres. Nous ne parlons pas des Stevens, qui n'ont de belge que la croix de l'Ordre de Léopold, et leur domicile, — rue de Bruxelles, à Paris. — En revanche, elle a envoyé un bon nombre de tableaux que l'on peut, sans crainte de

blesser leurs auteurs, nommer des tableaux d'exportation. L'absence de droits sur cette denrée rend une belle invasion inévitable. L'auteur, du reste, est presque toujours le même : le blaireau. Qu'il se donne pour collaborateur tel ou tel peintre de talent, M. Granckel, M. Roelofs ou M. Hosgnies, le bout de l'oreille ne laisse pas de percer. M. Bossuet, qui porte un bien grand nom et qui fait de la bien petite peinture, est fils du blaireau au même titre que M. Taymans, dont l'élégance et la distinction cachent mal un dessin pauvre et incorrect. M. Ten-Kate s'est acquis dans la peinture de genre une sorte de célébrité que ses tableaux ne justifient pas complétement. Il y a en ce moment, à l'Exposition du boulevard des Italiens, une aquarelle de cet artiste que l'on regarde volontiers. Le tableau qu'il a envoyé à l'Exposition de Lyon représente le même sujet, un *Épisode des guerres de Flandre*. Un paysan, prisonnier d'un parti de soudards, subit à genoux un interrogatoire. Le tableau a le grand défaut d'être inférieur à l'aquarelle : on n'y trouve que des qualités de vignettes depuis longtemps passées de mode; la couleur en est surannée, et l'exécution, également fine et léchée, accuse encore trop haut la collaboration de mons Blaireau. Aussi bien, il est partout, ce terrible ennemi de l'école belge et hollandaise : il est dans les marines de M. Meyer, où la mer, malgré l'intelligence et le goût du peintre, devient, sous cette fâcheuse influence, cotonneuse et lisse; il est même dans les paysages de M. Keelhoff, mais il y paraît moins, et il n'empêche pas *l'Effet du matin*, *les Souvenirs de la Campine*, d'être deux bons tableaux, agréables et frais, se rattachant, par le motif et par l'impression, à la manière de M. Knyff. Seule, madame Ronner proteste contre l'ennemi commun; elle déploie, pour le combattre, une énergie qui veut être féroce, et qui souvent reste en route. Nous soupçonnons madame Ronner de se préoccuper beaucoup des succès de mademoiselle Rosa Bonheur. Les lauriers de sa rivale l'empêchent de dormir, et c'est un bien, car madame Ronner, dans ses songes, revoit un peu trop souvent le songe d'Athalie

..... Et ces restes affreux
Que des chiens dévorants se disputent entre eux.

Autant mademoiselle Rosa Bonheur est fine, délicate, contenue — et ferme, autant madame Ronner est crue, tapageuse, emportée — et molle; car son tempérament de femme la trahit. Si vastes que soient ses toiles, et quelques violences de couleur qu'elle y entasse, il y a à côté de ces violences des défaillances soudaines qui rendent son coloris faux et son dessin hésitant. Cette critique vis-à-vis d'une femme paraîtra brutale à

quelques-uns. Un talent féminin a droit aux ménagements les plus sympathiques, quand il s'en tient aux qualités de son sexe, la grâce et la distinction. Quand il se coiffe d'un chapeau d'homme, il n'a doit qu'à la vérité que l'on se dit entre hommes ; et la vérité, dans l'espèce, est bonne à dire, car madame Ronner trouve des admirateurs complaisants.

Comment quitter l'école belge sans un mot d'encouragement à M. Van Schendel, cet homme venu au monde pour justifier un calembour d'atelier. M. Van Schendel continue à peindre avec le même soin des *Marchés* nocturnes éclairés par une chandelle entourée de papier.

Un sculpteur belge, M. Fraikin, a envoyé à l'Exposition de Lyon deux morceaux estimables. Le *Sommeil* est une statuette en marbre, une femme endormie, dont la pose rappelle l'Ariane antique. Le nu offre d'assez bonnes parties que dépare la vulgarité du torse inférieur.

L'école genevoise se présente à Lyon moins nombreuse, mais en meilleure tenue que l'école belge. Toutefois, ses chefs aussi sont absents. Rien de M. Calame; rien non plus de M. Mène, cet artiste mystérieux, dont tous les Suisses font grand cas, et que nous sommes réduits à admirer sur parole, ses œuvres n'ayant jamais figuré à aucune de nos expositions. M. Diday a été aussi un des princes de l'école genevoise, dans l'ordre des dates, pensons-nous ; car sa *Vue du lac de Brientz*, peinte petitement d'un ton jaune et faux, ne nous a pas paru une œuvre magistrale. Le paysage a toujours été le genre préféré de l'école genevoise ; à en juger par les spécimens que possède l'Exposition de Lyon, il est aujourd'hui cultivé par plus d'un homme de talent. M. Castan et M. Potter sont de ceux-là ; leurs œuvres trahissent l'influence de l'école française moderne. Mais, s'ils ont pris à notre école la fraîcheur de son coloris, le choix simple des motifs, l'art de répandre l'air et la lumière dans la nature, par l'exécution ils restent de leur pays et de leur école, et nous ne saurions les en blâmer. Une exécution soignée ajoute souvent à un bon tableau une distinction de plus. L'habileté matérielle ne gâte rien quand elle n'empêche rien, c'est-à-dire quand elle ne prévaut pas sur les qualités plus intelligentes. Descendant du grand animalier de la Hollande, M. Ad. Potter aura beaucoup à faire pour se rendre digne de ce nom, glorieux héritage de famille. Il nous paraît en bonne voie.

M. Poggi a eu l'idée bizarre et malheureuse de peindre dans son paysage, de façon à attirer le regard, deux oiseaux qui se becquètent sur une branche d'arbre. La valeur donnée à ce détail diminue trop celle de l'ensemble. *Le Matin*, de M. Poggi, n'en est pas moins un assez bon tableau, point trop suisse. M. Dunant et M. Duval, au contraire, semblent bouder la peinture française. Une exécution molle et indécise, une cou-

leur plus décorative que vraie, nuisent au déploiement de leur talent, nourri par de bonnes études. M. Dumont a exposé un assez joli tableau de genre, empreint de beaucoup de naïveté.

Mais l'œuvre la plus originale et la plus saisissante de l'école genevoise à l'Exposition de Lyon, l'œuvre la plus importante peut-être de l'Exposition entière, c'est *le Pâturage* de M. Humbert. Ici réellement nous sommes en Suisse. Une forêt de sapins noire et opaque, au-dessus de laquelle apparaissent les cimes chargées de neige des hautes montagnes, occupe tout le fond du tableau; un vaste tapis vert forme seul le premier plan. Cinq ou six vaches, debout ou couchées, se détachent ou plutôt se découpent sur le fond obscur. La lumière, glissant entre deux nuages, arrive par derrière; elle prolonge l'ombre portée des sapins jusqu'au milieu de la prairie; elle rase, en vibrant, le sommet du dos et de la tête des animaux; elle les enveloppe d'un reflet métallique, et se dépose ensuite sur l'herbe en lame mince et blanche. On conçoit la puissance et l'éclat d'un parti pris aussi tranché. Il n'est pas sans analogie avec l'effet voulu par Paul Potter dans son paysage des trois vaches. Mais, chez le peintre hollandais, c'est le soleil couchant qui étend sur la plaine son rayon gras et blond. M. Humbert a voulu rendre l'effet brusque du soleil des montagnes, à une hauteur où l'air raréfié lui enlève toute chaleur et le décompose en lumière pâle. De plus, ses vaches sont de vraies Suissesses, très-expressives, d'un caractère bien spécial, dessinées et peintes avec beaucoup d'habileté. Les montagnes du fond sont belles. La forêt de sapins, sacrifiée à dessein, manque un peu d'importance et forme un rideau trop entier. On y voudrait quelques déchirures. Un chalet, que la pente du terrain dérobe à moitié, échauffe seul de ses tons fauves cette grande ombre où se perd sa fumée. L'exécution témoigne d'une remarquable adresse, mais elle manque d'étoffe, et par là elle exagère la dureté de l'effet. Quoi qu'il en soit de ces défauts, qui tiennent peut-être à des habitudes de l'œil, *le Pâturage* de M. Humbert est une œuvre d'un sentiment élevé, d'une impression simple et forte, un de ces paysages silencieux qui font rêver à des solitudes austères.

Sans voir dans le tableau de M. Humbert un chef-d'œuvre hors ligne, nous devons constater qu'il est le fait capital de l'Exposition de Lyon. *Le Pâturage* viendra quelque jour à Paris; la province en aura eu la primeur. Tel est le résultat que doivent, à notre sens, chercher les expositions de province. Loin d'ouvrir aux non-valeurs de l'art marchand un asile précaire, il faut qu'elles servent à mettre en lumière les œuvres d'artistes nouveaux qui risqueraient de passer méconnus dans la grande cohue des salons parisiens. Il faut aussi qu'en appelant chez elles les

artistes étrangers et les artistes provinciaux auxquels elles seules peuvent accorder une place que Paris encombré leur refuse, elles montrent à nos maîtres des rivaux, à tous nos artistes une source d'enseignement et d'inspiration nouvelle.

L'Exposition lyonnaise paraît entrer dans cette voie. La situation géographique de Lyon lui rend un tel rôle facile. Placée à mi-chemin entre Paris et le midi de la France, au centre de provinces riches et heureuses, à quelques lieues des frontières de Suisse et d'Italie, l'Exposition de Lyon doit être pour les artistes de ces provinces et de ces contrées leur première étape sur la route du Salon, du seul Salon qu'il y ait au monde, le Salon parisien. Il serait à désirer seulement qu'elle pût leur offrir un gîte plus convenable. La galerie du Musée, où la Société des Amis des Arts tient ses expositions, n'est pas bien éclairée, et les salles adjacentes, où cette exposition déborde, le sont fort mal. Il faut déplorer, d'ailleurs, la nécessité dans laquelle se trouve la Société de dérober pendant deux mois et plus, au profit de l'art moderne, la vue toujours instructive, et elle le serait alors plus que jamais, des chefs-d'œuvre de l'art ancien déposés au Musée. Ces tableaux souffrent eux-mêmes du voisinage de leurs jeunes confrères. La poussière les envahit; la chaleur, entretenue pendant l'exposition seulement, et qui leur fait défaut avant et après, peut les endommager. Autant de motifs pour presser vivement la Société des Amis des Arts de Lyon de se pourvoir d'un local spécialement consacré à ses expositions.

Or, si les ressources de la Société ne lui permettent pas d'élever un édifice dont elle seule aurait la jouissance, il lui serait facile, croyons-nous, avec les ressources que la ville de Lyon lui alloue chaque année pour frais d'exposition, de trouver un moyen terme. Cet expédient, dont l'initiative ne nous appartient pas, consisterait à établir dans la cour du palais Saint-Pierre, autrement dit du Musée, une construction provisoire semblable à celle qui avait été élevée en 1850 dans la cour du Palais-Royal. On démonterait chaque année, pour le remonter l'année suivante, ce musée de bois et de verre, dont les galeries, disposées de la façon la plus favorable aux tableaux, présenteraient une surface aussi étendue qu'on le désirerait. Les progrès de l'industrie moderne rendent faciles de telles entreprises. En consacrant aux premiers frais d'installation trois ou quatre annuités de la somme avancée par la ville, la Société posséderait un musée de poche dont nul du moins ne lui disputerait la possession.

LÉON LAGRANGE.

L'ATELIER DE MADAME O'CONNELL

Les contre-forts de la butte Montmartre, qui naissent du côté de Paris sur la partie droite de la rue Saint-Lazare, ont vu depuis trente ans se dresser comme par enchantement tout un quartier nouveau, quartier tranquille, s'il en fut, et propice aux arts! Peu de bruit, peu de mouvement. Les rues en sont bordées, çà et là, de petits hôtels mystérieux; le commerce n'y ouvre que des magasins de denrées indispensables à la vie; le fiacre ne se hasarde à en gravir les pentes ardues qu'à la dernière extrémité; le marchand de couleurs y colporte sans encombre ses paquets de brosses et ses piles de châssis, et le modèle est toujours certain d'y trouver l'emploi de ses séances.

C'est sur l'un des ressauts que forment ces contre-forts dans leur ascension, que la place Vintimille a été réservée, et que, peu à peu, les maisons ont serré dans leur ceinture de pierre, son square microscopique, mais qui a l'honneur d'être l'aîné de tous les squares de Paris.

Dans une de ces maisons qui regardent Montmartre, vous montez jusqu'au troisième étage; vous entrez dans un vaste atelier séparé en deux parties inégales par un paravent. Une dame vêtue de noir, la palette au pouce gauche, quitte son chevalet, s'avance en vous tendant la main, vous accueille par quelques paroles simples et aimables. C'est madame Frédérique O'Connell. Des esquisses, des tableaux achevés, des portraits de personnages célèbres, des pastels ébauchés, des gravures de maître, une *Sainte Famille* peinte par Van Dyck, garnissent les parois. Un meuble magnifique en écaille et des consoles de bois doré du siècle dernier, supportent des plâtres, des toiles poudreuses, des oiseaux empaillés, des vases, des étoffes froissées, toute cette chère et pittoresque friperie de l'artiste; les tables ploient sous les livres, les albums, les cartons empilés, et l'on entend, derrière le paravent, les dames élèves qui rient ou chuchotent, en dessinant d'après la bosse ou le modèle vivant[1]. Puis

1. Nous avons donné, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 15 novembre 1859, le programme du cours que venait d'ouvrir madame O'Connell. Son atelier compte aujour-

l'œil se familiarise peu à peu avec ce kaléidoscope de tons gais; le jour égal et fin, qui tombe d'un vitrage exposé au nord, donne le mot de l'harmonie générale née de tout ce désordre apparent.

Madame Frédérique-Émilie-Auguste-Miethe O'Connell est née à Berlin en 1828[1]. Elle y reçut une solide et brillante éducation. Rien ne lui demeura étranger, depuis la musique jusqu'aux mathématiques, qu'elle poussa à un degré que l'on n'atteint en France que dans les écoles spéciales. Mais de bonne heure elle se sentit un goût des plus vifs pour le dessin. Avec le seul secours de ce que l'on peut apprendre dans un pensionnat, elle se mit, mais avec une ardeur incroyable, à étudier l'anatomie dans les livres, ou, pour mieux dire, elle la devina. Puis, presque d'instinct, elle composa des scènes dans lesquelles se pressaient les personnages, ou qui traduisaient une scène historique. Nous avons vu quelques-unes de ces compositions qu'elle exécutait toujours au trait, avec une rare adresse : une *Vierge entourée d'enfants*, un *Moïse au puits*, etc. Mais il en est une qui nous a surtout frappé, c'est un *Raphaël avec la Fornarina*, qu'elle exécuta, à peine âgée de quinze ans. Raphaël, debout, passe son bras autour de la jeune fille, qui s'abandonne sur son épaule, avec une naïveté charmante. Celle-ci est mise en châtelaine du moyen âge; les accessoires qui les entourent sont d'un goût bien moderne, et les deux acteurs regardent plus les spectateurs qu'ils ne s'occupent l'un de l'autre. Mais à part ces naïvetés, on sent que l'artiste, en cherchant la ligne, voulait déjà l'assouplir. Par une préoccupation qui n'est pas rare chez les coloristes, la jeune artiste sentait déjà toute la valeur du contour enveloppant la forme, et le mouvement contrasté de la Fornarina rappelle ce mouvement familier à M. Ingres, pour le génie duquel madame O'Connell professe aujourd'hui la plus sincère admiration.

Vers l'âge de dix-huit ans, Émilie-Auguste Miethe entra dans l'atelier du peintre le plus en renom dans Berlin, Charles-Joseph Bégas[2]. Ce pro-

d'hui un grand nombre d'élèves, et c'est en travaillant au milieu d'elles, qu'elle leur livre tous les secrets de son art.

1. A l'Exposition universelle de 1855, pour faire partie de l'école française, madame O'Connell se fit inscrire comme née à Wasselonne (Bas-Rhin). Mais, au Salon suivant (1855), elle reprit sa nationalité.

2. Charles-Joseph Bégas, né à Heinsberg, était venu étudier la peinture à Paris, dans l'atelier de Gros. Il retourna dans sa patrie, et son talent lui valut en Allemagne tous les titres imaginables : professeur et membre du sénat de l'Académie des Beaux-Arts, à Berlin; — membre de l'Académie de Dresde; — grande médaille à l'Académie de Berlin; — chevalier de l'ordre de l'Aigle rouge et de l'ordre de Léopold, etc., etc. Il reçut même en France, au Salon de 1837, une médaille de deuxième classe, comme

fesseur la fit dessiner pendant quelque temps sous ses yeux, et lui permit bientôt de prendre la palette. Elle commença chez lui son premier tableau. C'était l'épisode héroï-comique de la *Journée des dupes*. Peut-être fut-ce la vue de quelques gravures d'après Delaroche qui inspira à la jeune Prussienne ce sujet éminemment français. C'était, nous l'avons dit, un petit tableau très-fini, fourmillant d'anachronismes de costumes, mais dans lequel les physionomies étaient finement indiquées. Mille intrigues se nouaient et s'embrouillaient dans les ateliers rivaux, qui voulaient s'enlever la brillante élève. Elle faillit en être victime à sa première exposition, où elle envoya sa *Journée des dupes*. Les distributeurs des bonnes places l'avaient reléguée au fond d'une galerie mal éclairée ; mais la foule sut l'y découvrir et lui faire un succès.

L'Académie envoya à la jeune artiste une lettre d'honneur, et le vénérable Cornélius vint lui-même la féliciter.

Vers 1844, Frédérique-Émilie Miethe quitta le théâtre de ses premiers succès, s'établit à Bruxelles et devint madame O'Connell. C'est là que les préceptes de ses premiers professeurs furent profondément ébranlés par la fréquentation des maîtres flamands. « Elle se sentit vaciller, » dit-elle elle-même, car elle avait encore travaillé chez un dessinateur nommé Belin. Bientôt elle brûla ses anciennes idoles ; elle accrocha, pour ne la plus reprendre, aux murs de l'atelier une *Charlotte Corday*, conçue et exécutée avec une préoccupation trop évidente de Greuze ; elle se livra tout entière à l'étude des brillants coloristes dont elle contemplait chaque jour les chefs-d'œuvre. A cette époque appartient le tableau *la Charité*, que nous décrivons plus loin dans la liste de ses eaux-fortes. Les chairs des enfants sont fines et vraies, mais la composition est lourde ; les tons ont de l'éclat, mais la touche n'est pas sentie. En somme, c'est un pastiche inconsistant de Rubens, mais ce n'est point une œuvre assez personnelle pour que nous insistions davantage. Pendant ce séjour en Belgique, madame O'Connell exécuta des aquarelles, des portraits, une *Vénus servie par les Amours*, et la plupart de ses eaux-fortes. Elle obtint, aux expositions belges, toutes les médailles, jusqu'à celle de première classe. Établie enfin à Paris, vers le commencement de 1853, un de ses premiers

peintre d'histoire, pour un tableau représentant *l'Empereur Henri IV faisant pénitence d'église devant Gregoire VII, dans le château de la princesse Mathilde, à Canossa, près de Reggio.*

Ch.-J. Bégas mourut à Berlin en 1854. Son gouvernement envoya cependant à l'Exposition universelle de 1855 un *Christ prédisant la ruine de Jérusalem, la Mort d'Abel* (ces deux toiles appartenaient au roi de Prusse) et un *Portrait de l'artiste*, par lui-même. Il a peint en Prusse un grand nombre de portraits.

soins fut de terminer deux tableaux, *Pierre le Grand et Catherine*, et *Marie-Thérèse et Frédéric le Grand*, qu'elle avait commencés à Bruxelles, et qui lui furent achetés pour la Russie, par le prince Demidoff. Mais sa réputation ne s'établit dans le public parisien que, lorsqu'au Salon de 1853, elle exposa le *Portrait de mademoiselle Rachel*, toute vêtue de blanc, déjà brisée à cette époque par les fatigues de la scène, et pâlie par les avant-coureurs de cette maladie qui devait trop tôt l'emporter.

Nous ne pouvons, dans ces notes rapides, étudier l'œuvre de la femme artiste avec autant de détails que nous le désirerions, mais le lecteur nous pardonnera de le ramener, pour un instant, devant cette *Faunesse*, qui marqua l'apogée de son talent, à l'Exposition de 1855. C'est une belle et puissante jeune femme, assise près d'une source où s'épanouit le nénuphar, sous l'ombre plantureuse d'un bois de marronniers. Elle est nue, et ses chairs blondissent sous les caresses du soleil; mais, par un caprice étrange, l'artiste a serré son poignet souple dans un bracelet de perles, buriné par un orfévre de la Renaissance. Ses cheveux noirs ont des reflets d'or bruni. Elle ouvre avec insouciance ses grands yeux noirs, aux coins retroussés vers les tempes. Un sourire indécis agite sa lèvre de pourpre, et l'ovale de sa figure s'amincit vers le bas, comme la tête du *Faune dansant*. Les lignes serpentent et s'enlacent avec un maniérisme hardi et jeune, les extrémités sont cherchées, les chairs sont abondantes et ambrées, la tournure est élégante comme celle des figures de la Renaissance. Vous diriez d'une nymphe de Fontainebleau, au temps de la cour galante des Valois.

Madame O'Connell possède encore dans son atelier plusieurs portraits peints à diverses époques : deux portraits de Rachel, celui de M. O'Connell, dont les mains rappellent Van Dyck, d'excellents portraits à mi-corps de MM. Charles Edmond et Théophile Gautier; enfin et surtout un portrait d'elle-même au crayon noir, en buste, grand comme nature, et qui est un chef-d'œuvre de patience et de volonté. Toutes les ressources de l'estompe, toutes les habiletés du grené fin sont déployées dans ce dessin, qui témoigne, à part ses autres qualités, de l'empire que l'artiste prend sur sa fougue habituelle. Les portraits à l'huile de madame O'Connell sont toujours reconnaissables à leur effet lumineux, à leur aspect vivant. Elle excelle à rendre les natures passionnées; elle a trouvé sur sa palette le secret de cette pâleur que répandent sur un visage les fatigues du jour actif et de la nuit sans sommeil; elle sait allumer un éclat fébrile dans les yeux des poëtes; elle cherche leur ressemblance moins dans leurs traits que dans leur âme. Sa façon de peindre est tout aussi personnelle, dans les procédés de l'école moderne française. Elle manie la pâte avec une habi-

leté sans égale. Sa toile est extrêmement couverte ; elle n'est cependant ni maçonnée ni rugueuse. Tout son secret est dans son habileté à se servir de la brosse. Elle ne procède point par touches; elle travaille une figure pendant plusieurs jours, toujours avec la brosse, qui laisse les traces de ses sillons dans la couleur épaissie, puis elle revient plus tard par des glacis, souvent assez épais.

Les eaux-fortes de madame O'Connell sont traitées avec la même liberté. Elle réserve de larges blancs, et attaque le cuivre avec franchise par des tailles successives qui enveloppent le muscle; puis elle laisse l'eau-forte mordre profondément le cuivre, ce qui, par exemple dans les cheveux, donne à ses travaux une décision remarquable. Madame O'Connell médite en ce moment une suite de sujets puisés dans la *Comédie humaine* de Balzac. C'est fouiller une mine féconde. Nous avons vu une esquisse au fusain de cette suite : Esther sauvée par Vautrin, au moment où elle s'asphyxiait en rentrant du bal. Nous savons qu'une autre se prépare : la comtesse de Restaut surprise par Gobseck, pendant qu'elle brûle le testament qui dépouille ses enfants. Nous n'oserions nous étendre davantage sur des ébauches à peine formulées, même dans la tête de l'artiste; mais ce projet de faire entrer la peinture dans la vie moderne, pour en exprimer les passions et les drames, et surtout de s'inspirer dans cette lutte d'un des plus grands observateurs de notre société, nous intéresse trop vivement pour que nous n'y revenions pas un jour dans une étude spéciale, où peut-être nous parlerons encore de cet atelier qui devient, le samedi, un salon intime où se réunissent pour une causerie familière des gens du monde, des artistes et des célébrités littéraires.

Et si le lecteur veut un portrait de madame O'Connell, qu'il cherche la photographie que le sculpteur Adam Salomon a faite d'après elle. Les mains grasses, belles et fortes sont arrangées dans la manière superbe des portraits de M. Ingres; la taille, courte et solide, est largement drapée dans les plis brisés d'une sorte de manteau, et le front tombe droit et haut sur des yeux noirs d'un éclat ardent et mobile, qui ne se retrouve que dans les portraits peints par elle-même.

PH. BURTY.

CATALOGUE DES EAUX-FORTES DE Mme O'CONNELL

I. Sainte Madeleine au désert. Assise dans une grotte vaguement indiquée, elle laisse aller sur sa main sa tête, dont les longs cheveux se déroulent en anneaux pressés.

Sa main gauche retient nonchalamment sur son sein ses vêtements, qui, en glissant, ont laissé ses épaules en pleine lumière. Elle contemple, avec une expression de désespoir, une croix en roseau fixée sur le tertre qui la retient.

Premier état, *avant toute lettre*. — Deuxième état, *avec les noms de l'auteur*. Hauteur, 250 millim.; largeur, 160 millim.; de forme carrée.

II. Tête de sainte Madeleine. La bouche tremble d'un sanglot inapaisé, le cou se gonfle, les narines frémissent, le cou se contracte par l'effet des larmes qui ne peuvent point couler. C'est presque la répétition de la précédente, mais la main ne soutient plus la tête dolente, l'expression est plus passionnée, le cou s'attache avec plus de décision, et les chairs sont traitées avec bien autrement de franchise; c'est la plus belle pièce qu'ait gravée madame O'Connell. La crânerie de l'effet, la sûreté de la pointe font de ce croquis magistral une eau-forte digne des plus illustres Flamands.

Premier état, *avec les noms de l'artiste*, Fr. O'Connell, aq. for. — Deuxième état, *avec l'adresse de Delâtre, imprimeur*. Hauteur, 80 millim.; largeur, 50 millim.

III. Charité entourée d'enfants. Cette pièce a été gravée d'après une peinture que madame O'Connell possède encore. Sous un berceau de vignes, cinq enfants, blonds comme des épis ou bruns comme l'écorce d'une grenade, tiennent des fruits, jettent des poignées de fleurs, tendent leur bouche avide, ou caressent de leurs mains innocentes une belle femme brune à demi renversée, et dont les genoux sont couverts d'une draperie. On entrevoit dans le fond, à droite, une ville sur le bord d'un rivage montagneux.

Premier état, avec ces mots: *F. O'Connell, aq. for. et pin.* 1850. — Deuxième état, avec l'adresse de *Delâtre, imprimeur*. — Hauteur, 320 millim.; largeur, 380 millim.; de forme carrée. Cette planche est aujourd'hui tout à fait oxydée, et il n'en a été tiré que peu d'épreuves.

IV. Le Chevalier. D'après une aquarelle qui appartient aujourd'hui à l'impératrice de Russie. Un homme, jeune encore, vu debout, de trois quarts, à mi-corps, avec une large collerette blanche bordée de dentelles. Il porte des moustaches retroussées, une royale, et le flot de ses cheveux bruns s'échappe de dessous un feutre où voltigent de longues plumes blanches. Sa main droite en pleine lumière, ainsi que sa manchette, est posée sur son bras drapé dans un vêtement de couleur sombre (rouge dans l'aquarelle originale). Il rappelle beaucoup le portrait de M. O'Connell.

Premier état, *avant toute lettre*. — Deuxième état, avec les noms dans la marge du bas : *Madame Fr. O'Connell, aq. for. et pinx.*— Troisième état, avec l'adresse de *Delâtre, imprimeur*, et quelques travaux ajoutés dans le front. — Hauteur, 360 millim.; largeur, 260 millim.

V. Buste de jeune fille. Elle incline la tête sur l'épaule gauche, et de la main droite semble retenir ses cheveux qui s'échappent. Cette main modelée avec une finesse exquise a des vigueurs égratignées dans le cuivre avec la franchise des touches de sanguine dont Watteau relevait ses croquis.

Premier état, avec les noms, *Madame F. O'Connell aq. for. et pin. 1849*. — Deuxième état, *la date 1849 est effacée*. Hauteur, 125 millim.; largeur, 90 millim.

VI. Buste de jeune fille. Première idée de la planche précédente. Dans cet essai, dont il n'a été tiré que quelques épreuves, le travail est plus indécis, la bouche plus

arquée, et les yeux, au lieu de regarder le spectateur, se baissaient vers la droite; mais les doigts de la main étaient d'un dessin moins allongé. Cet allongement exagéré des phalanges et la minceur du bout des doigts, qui leur donne l'apparence de fuseaux, est le défaut le plus caractérisé des portraits de madame O'Connell.

VII. Buste d'Italienne. Assise et la poitrine à demi découverte, elle appuie sur sa joue les doigts de sa main droite.

Signée dans le champ de l'estampe, *Madame F. O'Connell aq. for. et pin. 1849*. Nous ne connaissons qu'une épreuve de cette planche qui avait été gravée, à Bruxelles, à l'occasion d'une fête artistique, et dont le cuivre n'est plus en France. Hauteur, 190 millim.; largeur, 130 millim., avec les témoins du cuivre.

VIII. Portrait de Hoené Wronsky. Ce buste, d'un philosophe et mathématicien polonais, fut dessiné par madame O'Connell en grandeur naturelle, sur des indications données par la famille. Vu de trois quarts, il regarde vers sa gauche, chauve, le cou nu sortant d'un col rabattu, et enveloppé dans un large manteau.

Premier état, avant toute lettre; deuxième état, avec ces mots dans la marge, *A Hoené Wronsky, Madame Frédérique O'Connell aq. for.*, et quelques travaux ajoutés dans la joue droite. Hauteur, 220 millim.; largeur, 160 millim.

IX. Portrait de Bourré, *sculpteur belge*. Tête nue, drapé dans un manteau. Nous n'avons jamais vu cette planche qui porte les mêmes dimensions que *le Chevalier*.

Ph. B.

TROIS ALMANACHS DES ARTISTES

AU XVIIIe SIÈCLE[1]

Au commencement de l'année 1859, la *Gazette des Beaux-Arts* publiait, par la plume savante de M. Le Roux de Lincy, un curieux article[2] sur le plus ancien livre d'Adresses de Paris (1692), livre fécond en renseignements curieux sur les arts et les artistes de la fin du règne de Louis XIV; il nous a semblé curieux, pour la nouvelle année, d'exploiter la même veine par une étude sur trois Almanachs des Beaux-Arts publiés il y a environ un siècle.

ALMANACHS DE 1753 ET DE 1776.

Le premier est intitulé : « *Almanach des Beaux-Arts, contenant les noms et les ouvrages des gens de lettres, des sçavans et des artistes célèbres qui vivent actuellement en France, avec des Vaudevilles allégoriques sur les Beaux-Arts.* — Paris, chez Duchesne, libraire, rue Saint-Jacques, au-dessous de la fontaine Saint-Benoît. Au Temple du goût, MDCCLIII, avec approbation et privilége du Roi. » In-12, 171 pages.

L'Avertissement révèle qu'il y avait déjà eu un essai informe, l'année précédente, il semble écrit d'hier, et fait de curieux aveux sur l'éternelle difficulté de contenter tout le monde.

« Il y a quelques auteurs qui voudraient qu'on fît mention de leurs moindres ouvrages, et qui exigent qu'on entre dans le plus grand détail. Si j'avais rapporté tous les titres de chacune de leurs productions, au lieu d'un Almanach j'aurais fait un in-folio. D'autres écrivains (et notre auteur est dans ce cas, art. Abbé de La Porte, p. 101),

1. Bibl. impér. P $\frac{591}{\text{A. 2. A. 3. A. 4.}}$

2. 4e livraison, 15 février 1859, p. 221.

au contraire, trouvent mauvais qu'on mette sous leur nom certains ouvrages que le public n'a pas reçu (*sic*) favorablement, et dont ils sont fâchés qu'on rappelle le souvenir. Il y a aussi des gens de qualité qui cherchent à briller dans la république des lettres, et qui rougissent ensuite de se voir sur la liste des auteurs, comme si la science dégradoit la noblesse. Voilà trois sortes de personnes qui se plaindront, à coup sûr, de mon ouvrage. Il faut encore y ajouter les écrivains et les artistes dont je n'ai point parlé, » etc.

Vient après l'Avertissement l'inventaire de l'année où notre Bottin anticipé, suit pour les artistes et les matières l'ordre alphabétique : il n'y admet guère que les artistes attachés à des académies; nous ne nous y arrêterons un instant, que pour tirer de la nomination du peintre Roslin à l'Académie, un des signes du temps, une preuve du progrès des idées philosophiques. En 1681, c'est-à-dire quatre ans avant la révocation de l'édit de Nantes, on excluait de l'Académie le peintre de portraits Louis-Élie Ferdinand, pour cause de calvinisme, et il n'était réintégré qu'en 1686, après son abjuration; en 1685, Blain de Fontenay, peintre de fleurs, seulement pour le fait de sa conversion à la foi catholique, et « pour exciter les autres de la religion prétendue réformée à rentrer dans le giron de l'Église, » fut admis à prendre séance dans l'Académie, deux ans avant d'avoir terminé son tableau de réception, « laquelle séance l'Académie lui a accordée sans conséquence, sinon à l'égard d'autres personnes de la religion prétendue réformée, qui seraient capables d'être reçues à l'Académie, qu'elle favorisera de la même grâce ». Soixante-dix ans plus tard, en 1753, M. de Vandières, depuis marquis de Marigny, directeur général des bâtiments du roi et frère de l'artiste alors toute-puissante en France, madame de Pompadour, écrivait à M. Sylvestre, directeur de l'Académie, au sujet de la nomination du peintre suédois Alexandre Roslin : « Quant à l'obstacle de religion, le roi lui fera la même grâce et donnera même permission à l'Académie qu'il lui a donnée en faveur du sieur Luneberk (Gustave Lundberg, peintre de portraits au pastel, élu en 1741). Il ne s'agit donc que de constater le mérite de l'aspirant par un scrutin rigoureux dans une assemblée de l'Académie... Exhortez messieurs vos confrères à n'avoir égard qu'au talent, *toute autre considération est étrangère au choix d'un académicien*. Comme c'est votre estime qui doit l'élire, c'est à ses ouvrages à solliciter pour lui. »

Les vaudevilles, assez médiocres, qui terminent le volume, sans doute comme pièces récréatives, sont de Nau, l'un des vaudevillistes célèbres de l'époque. De même que Benserade, au siècle précédent, mettait l'histoire romaine en sonnets, Nau tournait alors tout en vaudevilles, *fables de Phèdre et de La Fontaine*, *les Amours nocturnes*, *les Assises de l'Amour*,

l'Astronomie, la Mythologie, la Magie, il en écrivait pour tous les almanachs. Voici le vaudeville sur l'architecture, qui fera juger des autres.

ARCHITECTURE.

AIR : *De tous les Capucins du monde.*

1

Ami lecteur, dans la nature
Il est plus d'une architecture.
L'expérience enseigne à tous
(Et sa leçon n'est point suspecte)
Qu'à sa mode chacun de nous
Est bon ou mauvais architecte.

2

Lorsque je vois à sa toilette
Une laide et vieille coquette
Bâtir sur son chef ruineux
Postiche et noire chevelure,
Pour elle je suis tout honteux :
La ridicule architecture !

3

De fleurs quand une pyramide
S'élève sur le sein d'Armide,
Que de champêtres ornements
Lui prêtent toute sa parure,
De mille heureux compartiments
On aime à voir l'architecture.

4

De tout temps la littérature
Fut un genre d'architecture.
Heureux, parmi ses nourrissons,
Ceux que la critique respecte !
Mais combien de mauvais maçons
Voit-on pour un bon architecte ! etc.

Le catalogue de la Bibliothèque impériale attribue ce petit vaudeville à Duport Dutertre, collaborateur de Fréron. Ne serait-il pas plutôt de l'abbé de La Porte, auteur d'un calendrier des théâtres, etc., et au sujet duquel notre écrivain se montre très-bien renseigné (p. 101) en désavouant plusieurs de ses ouvrages. Le privilége parle en outre de travaux analogues du même abbé et imprimés par Duchesne?

L'Almanach des Beaux-Arts paraît n'avoir fourni qu'une courte carrière ; cette sèche nomenclature de noms et d'ouvrages, presque sans aucune appréciation, l'absence de renseignements utiles, expliquent suffisamment l'insuccès de l'entreprise ; quelques années plus tard, nous la voyons, cependant, renouvelée par l'abbé Le Brun, dit le privilége du roi, par le peintre Le Brun, selon Barbier, sous ce titre : « ALMANACH HISTORIQUE ET RAISONNÉ *des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs, contenant des notions sur les cabinets des curieux du royaume, sur les marchands de tableaux, sur les maîtres à dessiner de Paris et autres renseignements utiles relativement au dessin. Dédié aux amis des arts*, avec cette épigraphe : *Famâ celebrantur, propagantur.* 1776, in-12, 275 pages. C'est encore le même éditeur, ou plutôt sa veuve, qui l'a publié, mais cette fois trois autres libraires s'associent à l'affaire, et parmi eux M. Delalain, rue de la Comédie-Française, le chef de la dynastie des futurs im-

primeurs de l'université; le livre sort des presses de Prault, imprimeur du roi.

L'ouvrage débute par un *Discours sur les principes relatifs au dessin*, ou étude raisonnée assez judicieuse sur l'ordre à établir entre les beaux-arts; on y trouve déjà la hiérarchie rationnelle admise partout aujourd'hui : l'architecture, et à sa suite, la sculpture et la peinture venant embellir les monuments élevés par l'architecte, etc. L'almanach contient encore un autre morceau de littérature artistique : *Lettre adressée par un amateur* (anonyme) *au rédacteur de l'Almanach des artistes sur la gravure*. Il se plaint avec énergie de l'envahissement de la vignette ou « *gravure en petit* ou *genre nouveau* », aux dépens de la grande gravure, « de la gravure des Drevet », et termine par un éloge du genre de Wille, qui par ses losanges ou demi-losanges a su éviter ce « ton noir et aigre » produit par les tailles courtes et « grignotées », par l'égalité trop asservie dans les doubles et triples tailles, et par l'usage trop fréquent des hachures carrées, enfin l'écrivain renvoie les graveurs à une « excellente étude » publiée sur cet art dans le *Mercure de France du mois d'août* 1775.

Puis viennent les listes officielles des membres des différentes académies royales et de Saint-Luc; avec la longue kyrielle de leurs titres honorifiques et leur adresse, celle des correspondants français et étrangers, la liste des élèves se trouvant alors à Rome, c'est-à-dire des lauréats de 1771 à 1775.

Chacune de ces divisions, architecture, sculpture, peinture, gravure est suivie d'une appréciation des récents travaux faits par ces illustres artistes, le Panthéon par Soufflot, le nouvel hôtel des Monnaies, œuvre de M. Antoine, le collége de la Chirurgie par Gondouin, les divers tableaux de Van Spandonk, de Lepaute, de Leprince, de Théolon, de Greuze et, entre autres, son *Gentilhomme assisté par une dame de charité*, qui n'avait pas figuré au salon du Louvre à la précédente exposition.

Jusqu'ici Le Brun ne fait que suivre, quoique d'une manière bien supérieure, les errements de son devancier; il s'en écarte, heureusement pour la curiosité studieuse de notre époque, par des listes assez étendues dans chaque branche de l'art : architectes, peintres, sculpteurs « à talent, quoiqu'ils ne soient pas membres des différentes académies », c'est là que le futur historien des beaux-arts au XVIIIe siècle pourra glaner de nombreux renseignements sur les peintres de spécialité, de genre, « à gouache, de gibier mort, en émail, peintres d'architecture, de perspective et décoration, peintres de genre et de bas-reliefs, sur les maîtres et maîtresses à dessiner pour la ville et les couvents, blanchisseurs, colleurs, raccommodeurs d'estampes, doreurs sur bois, etc., » en un mot,

sur toutes les industries qui, de près ou de loin, se rattachent aux beaux-arts.

Qu'on nous permette de citer ici un de ces chapitres :

« PEINTRES A LA MANIÈRE ÉLUDORIQUE *et en cheveux!!!*

« Donnons, en faveur de ceux qui ne connaissent pas cette nouvelle manière, une courte notion du procédé de l'artiste.

« La manière éludorique ne consiste qu'à tendre sur une glace le taffetas imprimé à l'huile, et peindre ensuite des personnages ou autre chose, selon les procédés ordinaires. Lorsque l'ouvrage est à peu près fini, l'artiste le laisse pendant quelques heures dans l'eau, pour juger des parties faibles auxquelles il faut retoucher. Après cette retouche, il remet de nouveau son ouvrage dans l'eau, pour y être parfaitement dégraissé, et, lorsqu'il le retire, il l'adapte et le fixe derrière une glace (convexe), qui lui sert de vernis, avec une composition de gomme et de sucre candi dissous dans l'eau. »

L'inventeur de ce genre, dont le nom signifie peinture à l'huile et à l'eau, était un peintre, Vincent Montpetit, que nous allons retrouver plus loin.

« M. Lebel, peintre à la manière éludorique, rue de Bièvre. Il peint aussi le genre et à l'huile.

« M. Montpetit peint fleurs et portraits à la manière éludorique, rue du Gros-Chenet.

« M. de Mailliée, peintre de genre, de portraits et en miniature, dans la manière éludorique, rue des Juifs, près celle du Petit-Saint-Antoine.

« M. Lainé, peintre en miniature et en cheveux. Cet artiste est l'inventeur de ce genre presque singulier, par lequel il s'efforce de donner du ton et de la vérité à ses miniatures, en substituant des cheveux à la place de la couleur. Nous avons vu un paysage de cette manière au Salon de l'Académie de Saint-Luc.

« Madame Moreau, peintre en cheveux, rue de la Barillerie, près le Palais. Elle a exécuté dans cette manière plusieurs bracelets pour la cour, qui lui ont fait beaucoup d'honneur [1]. »

La partie la plus intéressante de ce volume, selon nous, c'est une analyse assez étendue des collections artistiques qui se trouvaient à Paris,

1. Ces artistes *capillaires* nous rappellent une curieuse annonce d'un coiffeur célèbre à cette époque de perruques : « Le sieur Notrelle, perruquier des menus-plaisirs du roi et de tous les spectacles, place du Carrousel, a épuisé les ressources de son art pour imiter les perruques des dieux, des démons, des héros, des bergers, des tritons, des cyclopes, des naïades, des furies, etc. Quoique ces êtres, tant fictifs que réels, n'en aient pas connu l'usage, *la force de son imagination lui a fait deviner quel eût été leur goût à cet égard, si la mode d'en porter eût été de leur temps.* A ces *perruques sublimes*, il a joint une collection de barbes et de moustaches de toutes couleurs et de toutes formes, tant anciennes que modernes. » *État actuel de la musique du roi.* 1767, page 103. Avis aux amateurs de spectacle.

non-seulement dans le *Cabinet du roi*, les palais du Luxembourg et du Palais-Royal, dans les principaux couvents de Paris (Sainte-Geneviève, Saint-Germain-des-Prés, Augustins, Déchaussés), chez le prince de Conti, mais encore chez de riches particuliers, sous ce titre : « Cabinets des amateurs et des artistes, » page 191.

Nous nommerons ici seulement :

M. le chevalier de Blondel d'Azincourt, associé libre de l'Académie royale de peinture.
Madame la présidente de Baudeville, quai des Théatins.
M. le comte de Beaudoin, boulevard du Temple.
M. le duc de La Vallière, rue du Bac.
M. d'Ennery, rue Neuve-des-Bons-Enfants.
M. Pellerin, premier commis de la marine, rue Saint-Florentin.
M. le chevalier de Dammery, rue Copeau, près de la Pitié.
M. de Bourlac, rue des Bons-Enfants, vis-à-vis l'hôtel de Toulouse.
M. Peters, peintre en miniature du roi de Danemark, rue du Hasard.
M. Claudet, graveur, quai des Célestins.
M. de Valois, rue des Petits-Champs-Saint-Martin.
M. Wille, graveur.
M. Remy (commissaire-priseur pour les beaux-arts), rue des Grands-Augustins.
Clérisseau, artiste, rue des Bourdonnais.
Charlier, artiste, rue de Richelieu, hôtel Vauban.
Jombert père, libraire pour l'artillerie et le génie, rue Dauphine.

A côté de ces « cabinets d'amateurs, » comme source de curiosités, il faut placer le chapître des ventes d'objets d'art. Il commence par ces quelques lignes : « La dispersion qui succède à la perte des possesseurs « de cabinets connus et qui ont une réputation par les objets originaux « qu'ils renferment, mérite d'être connue. L'une et l'autre nous rap- « pelleront les sentiments d'estime et d'affection que nous leur devons », et fournit quelques renseignements curieux, mais sans aucun chiffre de vente, sur différents objets d'art ayant appartenu à Mgr Charles de Choiseul, archevêque de Cambrai, à M. Tournier, à M. Caulet d'Hauteville, à M. le marquis de Gouvernet et surtout au fameux Mariette.

L'almanach se termine enfin par des détails assez peu connus sur les écoles de dessin, les académies, les artistes vivants ou morts depuis 1770, les amateurs possédant des cabinets de curiosités dans les villes de Lyon, Marseille, Bordeaux, Toulouse, Avignon, Aix, Dijon, Orléans, Lille. Les détails très-intéressants sur toutes ces sections de notre Almanach, se retrouvent encore plus complets dans l'Almanach de 1777.

ALMANACH DE 1777.

L'almanach de 1777 est rédigé sur le même plan que celui de 1776, mais les critiques artistiques sont plus étendues, plus intéressantes et mieux comprises; aussi cet Almanach serait-il très-supérieur à son aîné, sans les nombreuses fautes d'orthographe qui dénaturent beaucoup de noms : l'académicien *Contant*, architecte et *contrôleur* des Invalides est déguisé en *Cantant*, architecte et *constructeur* des Invalides; comment reconnaître le premier ingénieur des ponts et chaussées de France M. Perronet dans M. de Bronet. Par le même système, Watelet devient Wateler, Potter, Pottes; Belle, s'imprime Bellé, professeur de dessin et inspecteur aux Gobelins; de Beters, peintre du roi de Danemark et possesseur d'un riche cabinet, au lieu de Peters, etc.

Cet almanach ou plutôt ces almanachs de 1776 et 1777, tout imparfaits qu'ils sont, doivent être regardés comme très-précieux pour les amateurs de recherches : ils servent à combler une lacune regrettable, et forment peut-être la seule source générale un peu complète pour ces années importantes où l'art fut rendu à la liberté. Diderot, on le sait, n'a rien écrit sur les expositions de 1773, 1777, 1779, M. Walferdin, dans ses *Salons inédits de Diderot* le reconnaît positivement [1]; d'un autre côté, le *Salon de la Correspondance et des Expositions des Objets d'art*, établi par Pahin de la Blancherie à l'hôtel Villayer, rue Saint-André-des-Arts, que vient de faire connaître M. Em. Bellier de la Chavignerie [2], ce salon si bien renseigné sur cette époque de transition et de décadence, ne date que de 1781. Dans cette pénurie presque absolue de documents, force est donc de nous adresser à notre abbé Le Brun, chanoine de Beauvais, artiste amateur et membre correspondant de l'académie de Bordeaux, demeurant à Paris, rue de Seine.

Ces explications une fois connues, on aime à lire dans une *Analyse* (raisonnée) *de la déclaration royale du 1er septembre* 1776, *concernant la nouvelle administration des bâtiments du roi*, les vues d'ordre, d'économie et en même temps de sollicitude pour les arts qui animaient le nouveau

1. L'édition de Brière, la plus complète des œuvres de Diderot, ne contient que les Salons de 1759, 1761, 1765, 1767 et la fin de 1769. M. Walferdin a publié, dans la *Revue de Paris* du 15 août au 1er novembre 1857, le Salon inédit de 1763, le commencement de 1769, ceux de 1771, de 1773 et de 1781.

2. *Revue des Beaux-Arts*, du 15 mars au 15 décembre 1859. Ce travail, remarquable d'érudition, n'a malheureusement pas été achevé.

gouvernement de Louis XVI; on partage les sentiments de notre critique appréciant le mausolée du comte d'Harcourt à Notre-Dame, dans lequel Pigalle a presque égalé son chef-d'œuvre, le tombeau de Maurice de Saxe à Strasbourg, ou bien la statue de Buffon pour le jardin des Plantes, ce portrait vivant et parlant, qui fut le triomphe de Pajou. Falconet et mademoiselle Colau, qui fit avec son maître la tête de la statue équestre de Pierre le Grand, sont le sujet d'un autre article, dans lequel l'écrivain examine également une *traduction* annotée des XXXIVe, XXXVe *et* XXXVIe *livres de Pline l'Ancien sur la peinture et la sculpture*, que l'auteur du beau groupe de l'*Annonciation* à Saint-Roch avait faite pour se reposer lorsqu'il quittait son ciseau. On trouve aussi de curieux renseignements dans une *Description du salon de M. de la Regnière*, fermier général, rue Grange-Batelière, salon *nouvellement décoré par Clérisseau :* qu'on blâme, si on veut, la touche un peu lourde et le manque de naturel de cet académicien peintre et architecte, on ne peut nier le savoir de l'ami du célèbre Winckelmann, de l'artiste zélé qui avait recueilli dans ses voyages et ses longs séjours en Istrie, en Dalmatie, en Italie et dans la France romaine, vingt volumes de dessins d'après l'antique. A la suite d'une autre *Description du plafond de la salle de spectacle de Bordeaux*, d'après l'esquisse de M. Robin, peintre du roi, viennent les *Éloges de M. L'Écuyer*, architecte du roi, *de M. de Veneveult*, peintre du roi, connu pour ses portraits en miniature de toute la cour de Lorraine et pour un tableau allégorique en l'honneur des Condés, protecteurs des arts en Bourgogne; *de M. Saly*, sculpteur du roi, élève de Coustou. — Il se fit connaître par une belle copie de l'*Antinoüs*; son *Faune* lui ouvrit à l'unanimité l'Académie; la statue de Louis XV à Valenciennes et la statue équestre de Frédéric V de Danemark mirent le comble à sa réputation; — celui de De Marteau, graveur du roi, dont l'œuvre ne comprend pas moins de 560 pièces; ceux des amateurs le duc de Saint-Aignan et M. de Boisset; —le cabinet de ce curieux était un des plus riches. En 1752, il achetait à Florence six tableaux de Joseph Vernet, encore presque inconnu dans sa patrie; un second voyage en Italie et un autre en Flandre, avec son ami Boucher, firent de sa collection une des plus complètes, surtout pour les écoles hollandaise et flamande, dont il était grand admirateur.

Deux autres morceaux, quoique consacrés aux beaux-arts ont cependant une forme plus particulièrement littéraire : *Discours sur l'invention dans les arts*, avec cette épigraphe de l'abbé de Marsy, dans son poëme sur la peinture : « Nunc homines spirare jubet, nunc prata verere [1] » et

1. A propos de Puget, nous lisons ces lignes bien senties : « Quand cédera-t-on

le *Divorce du Rhône avec* (sic) *la Saône*, compte rendu élégant et ingénieux des travaux de l'architecte Perrache que, dans son enthousiasme naïf, le correspondant de notre abbé appelle un « Phidias » pour rappeler sans doute que le constructeur de la grande chaussée lyonnaise fut sculpteur comme son père Michel Perrache.

Quel que soit l'intérêt ou l'attrait de ces études, notre almanach renferme des parties plus utiles pour l'histoire de l'art en France, et qui demandent une plus grande attention. On sait que l'année 1776 avait vu, par l'initiative généreuse et intelligente de Turgot, détruire toutes les jurandes et maîtrises, toutes les corporations privilégiées du travail; avec elles avait disparu l'antique Académie de Saint-Luc. Après le naufrage de cette association vieille de quatre cents ans, deux artistes, de Peters et de Marcenay de Ghuy songèrent au moyen de remplacer les exhibitions de tableaux et de sculpture qu'elle ouvrait de temps en temps, soit à l'hôtel d'Aligre, soit à l'hôtel Jabach; ayant réuni quatre-vingts artistes ou amateurs, ils firent une exposition au Colisée, sous le nom de Salon des Arts. Notre almanach donne les noms, demeures et qualités des exposants ainsi que des observations sur les tableaux qui ont le plus frappé le rédacteur.

Les patrons du Salon des Arts y occupent nécessairement une place d'honneur.

M. de Peters : 1° Aquarelle d'une « Jeune Dame allaitant son enfant; » 2° « Mère corrigeant son fils et sa fille qui se disputent des joujoux », en « gouache mixte, » c'est-à-dire « genre qui joint le précieux fini à la liberté de la touche; » 3° Jardinière se reposant et flairant une rose, « aquarelle mixte; genre inventé par M. de Peters et exécuté par lui seul jusqu'à ce jour. Cette peinture imite à la fois l'agréable et le fini de la miniature, le brillant du pastel, la force de l'huile et en quelque façon sa solidité. » On en promet une description complète pour une des années suivantes, etc.

M. de Marcenay. « Son bas-relief, couleur de terre cuite de Rouen, représentant un sujet de chasse, ainsi que ses deux tableaux de fruits, ont fait plaisir. On y a vu la nature bien imitée, etc.

M. Ferdinand Kobel (*sic*), peintre de paysages et genres agréables de S. A. E. Mgr l'Électeur palatin. Rue du Hasard, maison de madame de Peters.

Le jugement est porté presque dans les mêmes termes dont s'est servi

aux vœux que font les curieux et les étrangers mêmes, pour la conservation et la sûreté des deux incomparables morceaux de cet homme célèbre; quand verra-t-on le *Milon* et l'*Andromède* logés dans le château ou dans le muséum du roi, au lieu de les voir exposés dans le jardin de Versailles à l'intempérie des saisons, qui ronge et détruit le précieux épiderme de ces merveilles de l'art, que tous les trésors du Pérou ne sauraient remplacer? Il est fâcheux aussi pour les curieux, les artistes et les voyageurs, d'être privés du plaisir d'admirer le superbe bas-relief de cet artiste représentant *Alexandre devant Diogène*, et que Puget avait fait, dit-on, pour être placé dans une des salles de Versailles. »

naguère dans la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Léon Lagrange, en examinant la collection Atger, à Montpellier.

Notre Bottin artistique rend également compte d'une *Exposition faite par les membres des Académies de Bordeaux, dans la galerie de l'hôtel de la Bourse*[1]. Dans ces diverses appréciations, on retrouve le ton de sentimentalité vertueuse de Diderot, ces exclamations en l'honneur de la nature, mais avec moins de chaleur et de verve ; il termine en demandant des encouragements pour le zèle de ces artistes provinciaux qui prouvent que le mot « hors de Paris, point de talent » n'est heureusement pas juste. Le mouvement des arts pendant l'année 1776 se trouve utilement complété par une indication sommaire des *Gravures françaises et des gravures dans la manière du crayon, les plus intéressantes qui ont paru en* 1776. Nous signalerons seulement deux sujets allégoriques d'après Cochin, et qui ont valu au graveur Longueil le brevet de graveur du roi ; les dix dernières gravures de De Marteau, d'après Boucher et Bouchardon ; *Henri IV chez le meunier*, dessin de Moreau le Jeune, gravé par Simonet. C'était la traduction par les arts du grand succès du jour, la pièce de Collé, *la Partie de chasse de Henri IV*, jouée pour la première fois, en 1774, à Bagnolet, chez le duc d'Orléans, qui remplissait le rôle du fermier Michau ; enfin un « Recueil des habillements de différentes nations anciennes et modernes et en particulier des vieux ajustements anglois, d'après les dessins d'Holbein, de Van-Dick, d'Hollar et quelques autres, avec des remarques historiques sur chaque sujet. Le discours (texte) est en anglois et en françois, 4 vol. in-4° reliés, chez Basan, graveur, rue et hôtel Serpente ». Ce même chapitre nous apprend en même temps les noms des artistes anglais en ce genre dont la réputation était venue chez nous : « Bartolozzi, Burke, Earlom, Pether, Rylaud, Watson, Woolett, auxquels il faut joindre un François, établi à Londres, Picot, et un Russe, G. Scorodoomoff ».

L'abbé Le Brun, on l'a déjà vu par l'Exposition de Bordeaux, ne se renferme pas dans les murs de Paris ; d'autres chapitres font connaître les académies de peinture, de sculpture et d'architecture de Toulouse, de Lyon, de Marseille, d'Aix, d'Avignon, de Bordeaux, les écoles de dessin établies dans ces villes, les amateurs possédant de curieux cabinets. Avec un grand nombre d'autres artistes, ce sont les noms que nous avons rencontrés dans les articles, publiés ici même, sur les musées de Montpellier et de Marseille, par M. Renouvier et M. Léon Lagrange : les Antoine et

1. On s'expliquera facilement cette connaissance plus spéciale de Bordeaux par le fait que notre abbé Le Brun était membre correspondant de l'Académie de cette ville.

Barthélemy Rivals, les Dandré-Bardon, David le paysagiste, les de Boissieu de Lyon, Charles Parrocel, les trois demoiselles Parrocel, les de Fontanieu, etc. L'art de l'est et du nord est également représenté par des indications nombreuses, mais courtes, sur les écoles de peinture et de dessin de Dijon, de Lille, l'académie de Rouen et sur les amateurs de ces mêmes villes; car c'est de la seconde moitié du XVIIIe siècle que date réellement l'enseignement artistique en France.

Les cabinets des amateurs de Paris tiennent cependant, on le comprend, une plus grande place dans cette revue; nous retrouvons en grande partie les mêmes noms qu'en 1776, mais les catalogues sont plus complets, plus intéressants: voici un certain nombre de noms nouveaux; ils appartiennent en général à de hauts personnages ou à de riches financiers désireux sans doute de se faire connaître par leur zèle pour les arts :

S. A. S. Mgr le prince de Condé, riche surtout en batailles du grand Condé.

M. le duc de Praslin, en son hôtel, rue de Bourbon, un des plus considérables cabinets de la capitale. Des Paul Potter; *le Départ pour la chasse* d'Adr. van Welde; quatre ou cinq Girardon; *un Concert*, de Metzu (venant du cabinet de M. de Choiseul); *l'Embarquement des vivres*, de Berghem, etc.; une *Marine* éclairée par un soleil couchant, de Claude Lorrain; de Carle Vanloo, *le Petit Bacha, la Prière à l'Amour,* et son grand paysage si admiré à l'Exposition; de Greuze, *l'Aveugle trompé* et son pendant, etc., etc.

M. le duc de Cossé, gouverneur de Paris : Tableaux flamands, entre autres *la Kermesse,* de Téniers; deux Paul Bril; *le Repos en Égypte,* de Bourdon; des Vernet, des Vien, etc... Le marquis et le chevalier de Cossé sont aussi signalés comme des amateurs possédant un bon cabinet.

M. de Sainte-Foix, dans sa maison de Neuilly : *Le Décampement d'armée*, un des chefs-d'œuvre de Wouwermans, etc., et surtout des porcelaines rares et anciennes.

M. Servat, intéressé dans les affaires du roi, rue des Bons-Enfants, vis-à-vis de l'hôtel de Toulouse, acquéreur de la collection de M. de Ravanne : *Port de mer* et *le Passage du bac,* de Berghem; *Une Chasse au vol,* de Wouvermans; *Une Femme qui puise de l'eau,* de Girardon; *l'Adoration des Mages*, de Rembrandt (si célèbre par ses vingt-trois personnages), etc... Choix distingué d'estampes rares et des plus capitales des anciens maîtres; l'œuvre presque complète de Rembrandt.

Dans la même maison, M. de Bourlac : Riche collection d'estampes, surtout d'Italie; une très-grande partie de l'œuvre de Marc-Antoine.

M. Poulin, rue Chapon : *Sainte Famille,* de Rubens; *Bethsabé*, de Rembrandt; *la Double surprise,* de Girardon; *la Peinture sous les traits d'une femme,* par Miéris (dont Laïresse fait un si grand cas dans son *Traité de Peinture*).

Le comte de Strogonolf (*sic*), rue Montmartre, vis-à-vis l'hôtel d'Uzès.

Le baron de Bezenval, rue de Grenelle-Saint-Germain, près de la barrière.

M. Harand de Presle, rue du Sentier : Belle collection de peintures et de précieux ouvrages de Boule.

M. le comte de Waddeville (*sic*), à la barrière Blanche.

M. de la Ferté, intendant de l'hôtel des Menus-Plaisirs, rue Bergère.

M. de Beajon (*sic*), en son hôtel, rue du Roule.

M. de la Reynière : Quatre chasses de Desportes ; marbres très-beaux et très-rares.

M. le comte de Merle, rue de Bourbon : *L'Avare*, de Téniers.

M. de Montrillon, butte Saint-Roch.

M. de Billy, cour du Louvre.

M. l'abbé Le Blanc, rue Neuve-des-Bons-Enfants : *Un Repos en Égypte*, de Poussin ; deux Jean-Paul Panini, *Ruines et Monuments d'Italie ;* deux Van der Heyden ; des bronzes antiques, vases et porcelaines précieuses.

M. du Tartre, rue du Temple.

M. le chevalier Lambert, banquier.

M. le marquis de Véry, rue de Verneuil.

M. Feuillet, faubourg Saint-Martin, sculpteur et statuaire.

Au sujet de cet amateur, il y a une assez longue réclame à l'année 1776, dans laquelle on célèbre ses ouvrages de porphyre, jaspe, granit, serpentine de diverses couleurs. L'extrême habileté de cet artiste lui permet de faire avec ces matières dures, des pièces proportionnées et d'un seul bloc, depuis un pied de long jusqu'à 40 ; grâce aussi aux correspondances qu'il a établies en Alsace et en Allemagne, il peut livrer ces travaux précieux à un prix beaucoup moins considérable qu'autrefois.

M. de Précigny, fermier général, rue des Jeuneurs.

M. Bergeret.

M. Hall.

M. Dufresnoy, notaire, rue Vivienne : *la Dame de charité* et *le Gâteau des rois*, de Greuze ; des Vernet ; enfin une belle collection moderne de tableaux de notre école.

M. le chevalier de Clère, rue Bergère.

M. le marquis de Seran, rue de Bourbon, près la rue des Saints-Pères.

M. Sireuil, rue l'Évêque, butte Saint-Roch : Portrait de La Fontaine, de Largilière ; nombreux dessins de Boucher, montés sous verre. Il était l'ami intime d'un autre amateur, M. de Boisset, dont il a composé l'Éloge imprimé dans ce même Almanach.

M. de Senneville, fermier général, au petit hôtel de Noailles.

M. d'Agencourt, fermier général, à l'hôtel des Fermes, rue Saint-Thomas-du-Louvre.

M. de Vassal de Saint-Hubert, fermier général, rue Bergère.

M. de Valois, rue des Petits-Champs-Saint-Martin : Riche collection d'estampes anciennes, très-remarquables par la beauté des épreuves ; on cite surtout sa collection de Smith, de Londres.

M. l'abbé de Saint-Non, rue du Roule.

M. de Saint-Yves, rue du Chantre : Estampes ; l'œuvre de Lucas de Leyde, même l'épreuve de *l'Espiègle*, qui est si rare, et celui d'Albert Dürer, etc., etc.

En lisant cette longue nomenclature d'amateurs que nous avons encore abrégée, on ne saurait se défendre d'un sentiment de tristesse. Que sont devenues la plupart de ces richesses au milieu de nos tourmentes civiles? L'amour de l'art s'est-il éteint? trouverait-on encore aujourd'hui en aussi grand nombre des collections pareilles.

La *Gazette des Beaux-Arts* répondra à ces questions, en dressant l'inventaire raisonné, qu'elle prépare, des plus beaux cabinets de Paris et de la province.

ALPH. FEILLET.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Puisque nous n'avons point aujourd'hui de ventes importantes à signaler à nos lecteurs, sauf celle de la collection Vallardi que nous donnons plus loin, nous appellerons toute leur attention sur celles qui vont remplir cette quinzaine. Si l'hôtel Drouot a quelque peu sommeillé dans ces deux dernières semaines, celles qui sont sur le point de leur succéder vont y rappeler la foule et lui rendre l'éclat et le bruit de ses plus beaux jours.

Nous annoncerons tout d'abord une vente de dessins anciens et modernes, dont l'exposition aura lieu le dimanche, 18 mars. La vacation du lundi sera occupée par une centaine d'estampes de Rembrandt, toutes du plus beau choix, et provenant d'une collection formée par l'homme le plus familier avec l'œuvre de Rembrandt. Entre autres curiosités, on y trouvera la *Tragédie de Médée* par Jean Six, avec l'estampe même que Rembrandt grava pour l'illustrer; c'est une pièce rarissime, même en Hollande. Puis le mardi, on mettra sur table les dessins. Le catalogue n'est pas considérable, il renferme au plus cent cinquante numéros; mais ce sont tous morceaux de choix. Nous citerons dans l'école italienne, une magnifique suite de *Parmesan*, dont quelques-uns, de la vente de *Mariette*, ont été gravés en camaïeu par Ugo da Carpi, et deux *Polydore de Caravage*, pleins d'énergie; dans les écoles hollandaise et flamande, *Téniers*, un *Van Ostade* en couleurs, *Goltzius*, *Zeeman*, dont les dessins sont si rares, *Jean Leduc*, *Philippe Wouwermans;* dans l'école française, *Rosso*, *Claude Lorrain*, *Coypel*, *Boucher*, *Eisen*, *Fragonard*, *Watteau de Lille;* enfin, dans l'école française moderne, *Géricault*, représenté par quatre superbes aquarelles de costumes orientaux et une magnifique Étude de chevaux, pour sa rarissime lithographie du *Convoi de blessés; Charlet*, par plusieurs dessins spirituels et sentis; *Decamps*, par des croquis et par une aquarelle importante : un singe qui gratte mélancoliquement le jambon sous les fenêtres d'une belle, tandis que le mari arrive sur la pointe des sabots et cache derrière lui un effroyable gourdin; enfin *Léon Benouville*, par des études de paysage ou des académies magistrales. On se rappelle avec quelle ardeur, après la mort trop tôt venue de ce regrettable artiste, les amateurs se disputèrent ses moindres esquisses. Cette collection, dont toutes les feuilles sont montées avec filet d'or sur le modèle et le format de celles du Louvre, et qui portent les timbres d'amateurs illustres, sera mise sur table par M. Clément.

Puisque le nom de M. Clément se rencontre sous notre plume, nous nous ferons un devoir d'annoncer aux lecteurs de la *Gazette*, qu'il vient de recevoir du Ministère le titre officiel de *Marchand privilégié du Cabinet des Estampes*. Ce titre lui était légitimement dû, eu égard aux relations qu'il a nouées depuis quelques années entre la France, l'Angleterre et l'Allemagne, et aux pièces rares, curieuses ou importantes qu'il a fait

entrer dans les cabinets de nos amateurs et dans notre grande collection nationale, qui complète ainsi, par son utile intermédiaire, ses précieuses séries.

Au jour où paraîtront ces lignes, le beau cabinet de M. Norzy aura été dispersé. C'était presque le pendant de celui de M. Rattier. Il contenait au reste quelques pièces achetées à cette vente célèbre. Mais les tableaux ne se vendent que le vendredi 16 mars, et ceux de nos lecteurs qui n'auraient point été prévenus, pourront encore aller s'y offrir quelques morceaux de choix. Nous avons remarqué surtout dans cette belle collection, réunie avec un goût parfait, *une forêt* (effet d'hiver), par M. Belly; *le Jésus au jardin des Oliviers*, de Paul Delaroche. Qu'on nous permette, à propos de Paul Delaroche, d'ouvrir ici une parenthèse toute personnelle. Une personne, au jugement et à l'estime de laquelle nous tenons beaucoup, nous a reproché d'avoir employé dans notre dernier compte rendu l'épithète *d'absurde* pour qualifier un dessin de ce maître. Avons-nous donc besoin de dire qu'elle ne pouvait s'appliquer absolument qu'à l'œuvre elle-même, qui, au dire des plus compétents, était d'une évidente faiblesse. Comment et pourquoi a-t-elle atteint ce prix énorme de 6,000 fr.? Ce sont de ces mystères que nous ne tenterons jamais d'expliquer. Chacun est libre dans ses appréciations, et partant, du prix qu'il attribue à une œuvre d'art quelconque. Mais si nous ne discutons jamais les engouements ou les erreurs, nous entendons toujours réserver notre opinion personnelle sur les œuvres qui nous passent chaque jour sous les yeux. En nous confiant la périlleuse mission de rendre compte des ventes, le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* n'entendait point que nous nous bornerions à dépouiller des prix de catalogues. Nos jugements d'ailleurs ne peuvent en rien engager la responsabilité de nos collaborateurs. Nous n'avons jamais la prétention de porter un jugement définitif ou absolu sur un maître; nous exprimons seulement l'impression sincère que nous a donnée la vue de telle ou telle toile, et comme, dans l'œuvre même des plus illustres, les inégalités se rencontrent à chaque instant, nous ne pouvons faire autrement que de signaler la pièce telle que nous la voyons, et sans faire de retour sur celles qui l'ont précédée ou suivie. Des deux dessins que nous citions, le premier était une perle pour la finesse de la composition, la tournure des personnages, la justesse des plans; ne l'avons-nous pas résumé de notre mieux en quelques mots? Le second (s'il est vraiment de Paul Delaroche), était bien peu digne de sa signature par l'exagération des physionomies et la banalité de l'exécution. — Ici nous fermons cette trop longue parenthèse, et nous signalons encore dans la collection Norzy une *Bacchante* de Greuze, voluptueuse à la façon de certaines pages des contes de Diderot; *le Passage d'un gué*, par Marilhat; deux Pater, qui proviennent de la vente Patureau; des Roqueplan, et une grande *Étude* de M. Yvon : une *Télégue russe*, qui vous transporte en pleine Russie au galop de ses petits chevaux cosaques.

La curieuse vente des dessins de Charlet pour le *Mémorial de Sainte-Hélène*, que nous avions apprise en écrivant nos dernières lignes, aura lieu décidément les jeudi et vendredi 22 et 23 mars. Nous espérons encore qu'ils ne seront pas dispersés; mais s'ils doivent l'être, nous rappellerons aux amateurs de quelle vogue jouit, en ce moment, ce maître qui était, depuis quelques années, tombé dans une sorte d'injuste oubli.

La vente des tableaux et dessins, après le décès de M. Ch. Lenormant, membre de l'Institut, se fera le jour même où paraîtra cette livraison de la *Gazette des Beaux-Arts*. On y trouvera deux toiles de Charles de la Berge, qui en a si peu produit, et le fameux portrait en pied de *Mme Récamier*, par François Gérard, ainsi qu'une première pensée de

ce portrait, et un médaillon en marbre, de cette femme illustre par les grâces de son esprit et de sa personne. Ce médaillon est de Pradier.

M. Eugène Lavieille, le paysagiste, et le frère de l'excellent graveur sur bois Adrien Lavieille, met en vente, le jeudi 22 mars, quarante-quatre tableaux et dessins que renfermait son atelier, et quelques aquarelles gouachées. Le talent bien établi de l'artiste nous dispense d'insister davantage. Mais ces réunions sont toujours inappréciables pour faciliter aux amateurs le choix d'un joli paysage.

Maintenant, je signalerai la vente de M. Jules Étex, qui aura lieu le 17 mars (exposition le 16); là se trouveront réunis comme des spécimens du talent varié de cet artiste, frère du sculpteur, des tableaux d'histoire et de genre, des marines, des paysages, des pastels, des dessins; quelques toiles originales de maîtres anciens, telles qu'une admirable composition du Tintoret (*l'Annonciation*), esquisse du tableau qui est à Venise, rapportée par M. Étex, qui l'avait acquise du propriétaire de la galerie Rovigo, *le Réveil de saint Jérôme*, du Guerchin; une *Tête de femme*, de Latour, au pastel, et des ouvrages sur les arts tels que *le Musée Bouillon*, *les Peintures d'Herculanum*, et d'autres livres à figures; plus des gravures d'après les maîtres anciens et modernes, environ dix-huit cents pièces, dont quelques-unes rares.

Enfin, c'est encore une collection et des plus précieuses, que celle de M. E. P. On y trouve des bronzes, des vases orientaux gravés et damasquinés d'or et d'argent, des faïences italiennes, des verreries et des émaux de Venise, et quelques échantillons de cette porcelaine de Médicis dont M. A. Jacquemart a déjà entretenu nos lecteurs.

Le lundi 26 mars, M. Francis Petit dirigera en qualité d'expert la vente de trente tableaux, peints par M. Jules Noël. Le catalogue, par une innovation de bon goût, reproduira par de piquantes eaux-fortes, gravées par le maître lui-même, toutes les toiles exposées. Ce catalogue sera donc une véritable curiosité. Il nous faudrait citer beaucoup; car tout ce que nous avons vu est empreint des qualités de l'artiste, nous nous bornerons donc à recommander le *port de Fécamp*, des *rues pittoresques de Hennebont*, une *promenade de frères Ignorantins* sur les falaises de Quiberon, une *barque de pêcheur* faisant côte, l'*avenue de Konsaud* (Bretagne) au fond de laquelle on entrevoit la mer.

VENTES D'ESTAMPES ANCIENNES

La vente de la collection de M. A. D. de Turin (parent, je crois, de la famille des Vallardi, si connue dans le monde des curieux) a soutenu pendant trois jours une brillante carrière. Le lecteur trouvera même ci-après qu'une estampe de Martin Schœngauer a failli voir se renouveler pour elle les enchères du portrait du bourgmestre Six, de la vente Ch. de Férol. Pour nous, qui connaissions depuis longtemps ce maître, jusqu'alors estimé, mais médiocrement recherché des amateurs, nous ne doutons pas que le travail publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ne soit pour beaucoup dans la faveur dont il jouit aujourd'hui. Ces pièces sont en général fort rares; il est difficile surtout de les rencontrer dans les premiers états, c'est-à-dire avant que le modèle n'en soit fatigué, mais il était nécessaire encore que l'on fît ressortir les qualités de force et de style qui distinguent l'habile buriniste. Son mouvement peut, à première vue, effaroucher par sa hardiesse; la maigreur des extrémités, la sécheresse des plis, ne se rachètent que par la grâce exquise des têtes de femme, et c'est ce qui a été mis en lumière dans ces colonnes,

avec une sûreté de jugement qui a été universellement reconnue. Ce fait nous semble enfin montrer les liens intimes qui unissent l'hôtel des ventes à l'élite des curieux, et nous encourage dans la publicité que nous donnons à ses échos.

Cette vente était dirigée par M. Clément, et M. Delbergue Cormont en était le commissaire-priseur.

Anonyme. *Ganymède emporté par l'aigle de Jupiter.* Épreuve de premier état, avant l'adresse de Lafréry, d'une pièce gravée dans le goût de Bonasone; 21 fr.

Henri Aldegrave. *Le Moine et la Religieuse.* (B. 179.) La nonnain est renversée de façon, comme dirait Rabelais, à regarder le dessous des feuilles. Le moine, dont les intentions ne sont point douteuses, retourne la tête avec colère vers un reître qui s'avance, à pas pesants, l'espadon à la main. La scène se passe au coin d'un bois. Cette pièce curieuse et d'un beau travail est extrêmement rare; 23 fr. — *Portrait du maître*, à l'âge de vingt-huit ans (B. 188); 60 fr.

Barthélemy Beham, *La Vierge à la fenêtre.* (B. 8.) 84 fr.

Hans Sebald Beham. *Trajan écoutant une femme qui demande justice contre le meurtrier de son fils.* (B. 82.) 45 fr. — *La Mélancolie.* (B. 144.) 41 fr. — *Le Mascaron.* (B. 231.) 46 fr.

Nicolas Berghem. *Les trois Vaches au repos.* (B. 3.) Rare épreuve du premier état, avant le nom du maître, et avant les travaux du maître sur les nuages et sur la montagne; 130 fr.

Jacques Binck. *Les Enfants vendangeurs.* (B. 33.) Probablement d'après un dessin de Raphaël; 43 fr.

Ferdinand Bol. *Portrait de femme*, dans un ovale (B. 15.) 35 fr.

Bolswert. *Paysage où se voient plusieurs ruines*, et sur le devant duquel sont deux femmes, dont l'une porte sur la tête un panier rempli de légumes, et la seconde un panier sous son bras; d'après *Rubens.* Belle épreuve avant la lettre, 140 fr.

Jules Bonasone. *La Sainte-Vierge debout devant le Christ étendu sur une table*, d'après *Raphaël.* (B. 60.) 39 fr.

Théodore de Bry. *L'âge d'or.* Estampe en rond, d'après *Abraham Bloemaert;* 43 fr.

Augustin Carrache. *Susanne surprise au bain par les deux vieillards.* (B. 124.) 38 fr.

Annibal Carrache. *La Vierge à l'écuelle.* (B. 9.) Belle épreuve avant la lettre, 37 fr.

Cornélius Cort. *Le Martyre de saint Laurent*, d'après *Le Titien;* 41 fr.

Ch. Dietricy. *Le Charlatan entouré de gens de campagne;* 2 épreuves, 29 fr.

Albert Durer. *L'homme des douleurs, aux mains liées.* (B. 21.) 200 fr. — *Saint Jérôme dans la pénitence.* (B. 61.) 181 fr. — *L'effet de la jalousie.* (B. 73.) 182 fr. — *Pandore ou la grande Fortune;* épreuve portant au dos la signature de *Mariette;* 120 fr. Si c'est vraiment là, comme l'affirme la tradition, le portrait de la femme du maître, on s'explique facilement son peu d'enthousiasme pour sa rude et sèche moitié. — *Portrait d'Erasme*, de Rotterdam. (B. 107.) 301 fr.

Antoine Van Dyck. *Portrait de Pierre Breughel.* Premier état avant la lettre; 73 fr.— *Titien et sa maîtresse.* Premier état terminé, avant l'adresse de *Bon enfant;* 175 fr.

Lucas Vosterman. *Le prince Gaston de France*, d'après *Van Dyck.* Premier état, 28 fr. — *Nicolas Fabricius de Pereisc*, premier état; 64 fr.

Cl. Lorrain. *Le Bouvier.* (R. D. 8)[1]. Premier état avant le numéro; 485 fr.

Adam Ghisi. *Hercule étouffant le lion de Némée;* 42 fr.

Henri Goltzius. *La sainte Vierge et saint Joseph montrant aux bergers l'enfant Jésus qui vient de naître.* (B. 21.) 211 fr.

W. Hollar. *Lièvre avec un chien et du gibier:* 56 fr.

Kolb (éditeur). *Le duc de Brunswick;* épreuve non terminée d'un portrait gravé dans la manière de Wille; 150 fr.

Lucas de Leyde. *L'adoration des Mages;* 680 fr. — *La tentation de saint Antoine.* (B. 117) 630 fr.

André Mantegne. *Les éléphants portant des torches.* (B. 12.) 325 fr. — *Soldats portant des trophées.* (B. 13.) 260 fr.

Israel van Mecken. *Le massacre des Innocents.* (B. 38.) 301 fr. — *Rinceau d'ornement,* sur lequel est représenté un *Combat de sauvages.* (B. 207.) 180 fr.

Nicoletto de Modène. *Le déluge universel;* 275 fr.

Marc-Antoine Raimondi. *La descente de croix,* d'après *Raphaël.* Cette belle épreuve, qui était doublée, avait fait partie des cabinets *Durand* et *Richardson;* 180 fr. — *Vénus accroupie.* (B. 313.) 261 fr. — *Portrait dit de Raphaël,* enveloppé dans un manteau; 701 fr.

Rembrandt. *Jésus-Christ prêchant,* ou *la petite tombe;* épreuve du premier état; 410 fr. — *Jésus-Christ guérissant les malades,* ou *pièce aux cent florins;* épreuve de premier état, 1230 fr. — *Jésus-Christ en croix entre les deux larrons,* pièce de forme ovale. 605 fr. — *Portrait d'Abraham France,* épreuve du troisième état. (CL. 270.) 700 fr. — *Portrait du docteur Ephraim Bonus,* dit *le Juif à la rampe;* épreuve du deuxième état. (CL. 275.) 1141 fr. — *Portrait de Utenbogaerd,* dit *le Peseur d'or:* épreuve du deuxième état. (CL. 278.) Provenant de la collection *Grunling;* 800 fr.

Joseph Ribera. *Le Martyre de saint Barthélemy,* belle épreuve portant au dos la signature de *Mariette, 1677;* 300 fr.

Thiery van Staren, dit *le Maître à l'étoile. Jésus-Christ tenté par le démon,* 145 fr.

Martin Schongauer. *L'Adoration des rois Mages.* (B. 6.) 475 fr. — *Le portement de croix.* (B. 21.) Belle épreuve, doublée et restaurée dans la partie supérieure; 411 fr. — *La Vierge debout.* (B. 28.) 300 fr. — *Saint Antoine tourmenté par les démons et porté en l'air.* (B. 47.) Cette magnifique pièce, d'une belle conservation, quoique remargée, était avant la prolongation des petits traits horizontaux jusqu'au milieu de l'estampe à gauche, et avant plusieurs autres tailles intercalées dans le haut. Il est inutile d'ajouter qu'elle est, surtout dans cet état, de la plus extrême rareté. Elle est entrée, sur l'enchère de 2,500 fr., dans le cabinet d'un amateur étranger, qui, par ses seules acquisitions de cet hiver, s'est placé parmi les plus recommandables pour la rareté des pièces et la beauté des épreuves. Nous espérons bien, du reste, que cette collection, qui s'annonce si bien à son début, ne quittera pas de longtemps encore Paris, le seul centre où ces richesses soient justement appréciées.

PH. BURTY.

P. S. Une autre vente encore doit attirer à un vif degré l'attention des amateurs : celle

1. Les lettres B, C L, R D, placées entre parenthèses après la désignation d'une estampe, renvoient aux numéros correspondants des catalogues de *Bartsch,* du chevalier *Claussin* et de M. *Robert Dumesnil.*

des tableaux anciens et modernes de M. Barroilhet. L'école espagnole et l'école française y figurent avec éclat. Ribera, Murillo et Goya, à côté de Fragonard, de Boucher et de Watteau, dont on verra un portrait de madame de Julienne, en nymphe de la Seine. Les modernes, qui sont tous fort bien choisis, composeront une vente à part, et parmi tant de morceaux, qui seraient dignes, presque tous, d'une mention particulière, nous citerons *la Madeleine* de Canova, c'est-à-dire la maquette d'un des marbres les plus fameux de la sculpture moderne.

LIVRES D'ART

Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und Ælteren Beschreibungen..... *Églises chrétiennes primitives restituées d'après les monuments et d'après les descriptions les plus anciennes. — Influence exercée par le style de ces édifices sur l'architecture des époques suivantes,* par le Dr Hübsch. — *Carlsruhe,* 1858-1859.

M. Hübsch, l'auteur de l'importante publication que nous annonçons, est l'artiste plein de goût, l'archéologue plein de savoir, dont tant d'églises, élevées ou restaurées par ses soins, ont fondé en Allemagne la réputation et surabondamment prouvé la compétence. Pour établir également son autorité dans l'esprit de nos compatriotes, il nous suffira de rappeler à ceux qui ont visité les bords du Rhin, que M. Hübsch a dirigé les travaux de restauration de la cathédrale de Spire, ce pur modèle du style roman germanique, si beau dans son imposante simplicité. L'architecture romane a toujours été pour M. Hübsch l'objet d'une admiration profonde et qui, à nos yeux, n'a rien d'exagéré. Celle des contrées voisines du Rhin, en particulier, montre, avec la noblesse sévère du style, qui est un caractère général de cette architecture, une habileté dans l'art de construire, qui était exceptionnelle, dans ces temps où la barbarie ne reculait que pas à pas devant une civilisation naissante, où l'enseignement et les modèles antiques ne formaient plus de disciples, où les maîtres nouveaux cherchaient péniblement la solution des problèmes les plus ardus. Ils découvraient cependant dès lors, ces maîtres audacieux dans leur ignorance, des secrets qui eussent émerveillé même leurs savants ancêtres. Ainsi les architectes rhénans, les premiers à ce qu'il semble, firent usage dans leurs voûtes de la croisée d'ogives, ce procédé qui donna tant de facilité pour les élever sur de larges espaces, et ils surent en construire par ce moyen d'assez vastes pour embrasser deux travées de leurs nefs. Ces voûtes, dont la poussée devait être si énergique, reposaient sur des murs si solidement, si régulièrement bâtis, qu'ils pouvaient se passer de l'appui des contre-forts, qui paraissent si lourds dans la plupart des monuments contemporains des autres pays. Les contre-forts des églises des bords du Rhin sont un pur ornement; ils se réduisent à des bandes plates faisant une mince saillie de distance en distance, et se perdant à leur extrémité supérieure dans la série d'arquettes qui décorent la corniche. Enfin, c'est avec les moyens les plus simples que les architectes romans de l'Allemagne ont produit ces modèles si purs, dont les cathédrales de Worms et de Spire sont des types accomplis.

Nous partageons donc entièrement l'admiration que M. Hübsch professe pour l'ar-

chitecture de l'époque romane; mais son admiration est plus grande encore pour les monuments d'une époque plus reculée.

Il remonte au delà de l'an mil, date que l'on s'accordait jusqu'ici à considérer comme le point de départ d'un art entièrement nouveau, sinon dans tous ses éléments, du moins dans l'emploi qu'il en fait. Les modèles les plus parfaits de l'architecture chrétienne sont, à ses yeux, les basiliques élevées depuis le règne de Constantin jusqu'à celui de Charlemagne, à Rome, à Ravenne, à Constantinople. On n'a pas rendu justice, selon lui, aux artistes de ces premiers siècles, et vainement, dit-il, il a cherché des livres où leurs œuvres fussent convenablement reproduites et expliquées : il y a une lacune, à cette époque, dans l'histoire de l'art. Mais, à son tour, M. Hübsch nous paraît avoir peu de justice à l'égard de quelques ouvrages qui ont paru avant le sien, et ne pas apprécier à leur valeur les résultats acquis par le travail des historiens et des archéologues ses prédécesseurs. Pour ne parler que des livres publiés en Allemagne, il nous semble que ce ne sont pas des ouvrages à mépriser que ceux de Bunsen, de Gutensohn et de Knappe, sur les basiliques de Rome; de Salzenberg, sur les anciens monuments chrétiens de Constantinople; de Quast, sur ceux de Ravenne. La belle publication de M. Hübsch ne les fera pas oublier; quelles que soient la science de l'auteur et son habileté comme dessinateur, fort admirée des personnes mêmes qui combattent ses doctrines avec le plus de vivacité, elle ne dispensera pas d'y recourir. Venant après eux, il y avait, croyons-nous, d'autres conclusions à tirer de l'examen des mêmes monuments que l'exaltation d'un art de transition, qui se servit des éléments de l'architecture antique, et qui trop souvent même emprunta ses matériaux aux anciens édifices, sans avoir la science, le goût ou l'inspiration nécessaires pour créer une architecture nouvelle, en les accommodant à des besoins nouveaux.

M. Hübsch affirme que l'œuvre des constructeurs romans est la continuation de celle des âges antérieurs, ce que l'on ne songe point à contester; mais il ne veut point admettre que cette architecture ait fait aucun progrès sur celle qui l'a précédée. Ici nous sommes forcé de nous séparer de lui; car, si nous avons la plus vive admiration pour les beaux monuments élevés des XIe et XIIe siècles, ce n'est point parce qu'ils sont plus ou moins conformes aux modèles, d'ailleurs fort différents entre eux, de Saint-Paul et de Saint-Clément, de Rome; de Saint-Vital, de Ravenne; de Sainte-Sophie, de Constantinople; c'est parce qu'ils sont, au contraire, les œuvres d'un génie jeune et hardi qui, se manifestant à la fois en diverses contrées, paraît partout varié et original dans la combinaison des formes extérieures et de l'ornement, qui est la part de l'imagination et de la fantaisie dans l'architecture, comme il est logique et sûr dans la conception générale et les principes de la construction, qui en sont le bon sens et la raison.

E. SAGLIO.

L'Art dans la rue et l'Art au salon, *par* E. de B. de Lépinois, *avec une préface de M.* Arsène Houssaye. — *Paris*, Dentu; 1859.

Il serait bien tard pour venir parler ici du livre de M. de Lépinois, si l'on ne devait chercher dans ces sortes d'ouvrages que l'intérêt passager d'une critique de circonstance. Le plaisir que nous trouvons encore aujourd'hui à feuilleter au cabinet des estampes la curieuse collection des Salons du siècle dernier, prouve assez de quelle utilité seront pour l'avenir ces feuilles légères, ces articles, ces petits livres où s'écrit

chaque année l'histoire de l'art français. Cette histoire, M. de Lépinois l'écrit en quelque sorte jour par jour. En feuilletant son livre, les érudits du siècle prochain sauront exactement la date de l'apparition de tel tableau de Delacroix ou de Troyon aux vitrines de la rue Laffitte. On cherchera sur les vieux plans du Paris d'aujourd'hui la place de cette rue célèbre, pour y retrouver non pas l'hôtel de M. de Rothschild, mais les boutiques des Cachardy, des Detrimont, des Weyl, des Beugnet.

La critique de M. de Lépinois le classe parmi les satisfaits. Homme de goût et flâneur émérite, il a plus de plaisir à voir les tableaux qu'à les blâmer. Il en parle avec esprit, avec trop d'esprit quelquefois; aussi s'en excuse-t-il tout le premier, en demandant pardon pour certaines privautés de style que comportaient les colonnes d'un petit journal, mais qui semblent fourvoyées dans un livre. Il juge sans pédantisme, sans autre parti pris que celui d'un *dilettantisme* éclairé et bienveillant, qui le porte à couvrir du voile de l'indulgence des œuvres et des hommes à qui le coup de fouet eût fait du bien. On est surpris, par contre, de le voir déchirer brusquement ce voile, alors qu'il s'agit de juger un des plus grands paysagistes de l'époque, longtemps assis au banc des prévenus, mais dès longtemps aussi absous et réhabilité par le jury des gens de goût. « Pour moi, dit M. de Lépinois, M. Rousseau est l'avocat très-éloquent d'une très-mauvaise cause. Plaise à Dieu qu'il ne gagne pas son procès ! » — Le procès est gagné, n'en déplaise au juge que l'on pourrait accuser à son tour d'avoir dormi à l'audience. L. L.

— Les Sociétés des Amis des Arts de Strasbourg, Mayence, Darmstadt, Manheim, Stuttgart, Carlsruhe et Fribourg en Brisgau, formant l'*Association rhénane,* ouvriront, en 1860, la vingt-quatrième exposition annuelle et publique, qui aura lieu :

1° Du 15 avril au 13 mai, à Strasbourg;

2° Du 14 mai au 8 juin, à Darmstadt;

3° Du 9 juin au 4 juillet, à Manheim;

4° Du 5 juillet au 30 juillet, à Stuttgart;

5° Du 31 juillet au 25 août, à Carlsruhe;

6° Du 26 août au 20 septembre, à Fribourg en Brisgau;

7° Du 21 septembre au 16 octobre, à Mayence.

Les artistes, sans distinction de nationalité, sont invités à envoyer à Strasbourg, si faire se peut, avant le 1er avril 1860, les ouvrages qu'ils destinent à l'exposition de cette année. Les ouvrages envoyés plus tard, non-seulement ne pourraient être exposés dans toutes les villes unies, mais encore ceux qui n'arriveraient qu'après le 30 juin, auraient à supporter les frais de transport, d'envoi et de renvoi.

Les ouvrages des artistes français devront être envoyés, par la voie la plus directe, par l'intermédiaire de la Société des Amis des Arts de Strasbourg, à l'adresse du Conservateur de cette Société.

L'Association prend à sa charge les frais d'envoi et de retour des objets d'art expédiés de France qui lui seront adressés par la voie la plus directe et dont le poids, y compris la caisse, ne dépassera pas 100 kilogr.; l'Association n'entend supporter les frais de renvoi des objets d'art aux lieux d'où ils ont été expédiés, qu'autant qu'ils auront continué à faire la tournée dans toutes les villes unies, et non lorsque l'expéditeur, durant l'exposition, en aura changé la destination ou demandé le renvoi à tout autre destinataire qu'à lui-même.

— Nous sommes priés aussi d'annoncer que l'exposition bisannuelle des beaux-arts, instituée par la ville de Rouen, sera ouverte, le 15 mai prochain, dans les salons et dans la grande galerie du Musée, à l'hôtel de ville. Cette exposition durera un mois.

— On sait qu'il existe à Londres une galerie de portraits nationaux, administrée par des particuliers et ouverte au public. Toutes les toiles qu'elle renferme ne sont pas, il s'en faut de beaucoup, des œuvres d'art intéressantes; mais cette réunion de portraits pourra devenir le noyau d'un musée remarquable, si la nation anglaise met à l'accroître la même ardeur qu'elle semble apporter à enrichir ses grands musées du British-Museum, de la Galerie nationale de peintures et de Kensington. Plusieurs nouveaux portraits viennent d'être placés dans cette galerie. On cite, entre autres, deux portraits donnés par lord Derby : l'un est l'image de James, septième comte de Derby; l'autre présente celle du poëte Prior. Les administrateurs de la Galerie ont acquis, en dernier lieu, le portrait de Marie Stuart, dit *Fraser Tytler*. Ce portrait, qui paraît avoir été fait du vivant de la reine d'Écosse, aurait même été peint, s'il faut en croire des témoignages très-precis, en 1560, pendant le court règne de Marie comme reine de France. Son dernier possesseur, bien connu par son *Histoire d'Écosse*, le regardait comme ne faisant qu'un avec un portrait que Marie envoya, dit-on, à Élisabeth, et dont on n'a pu suivre la trace dans les collections, si toutefois il est jamais parvenu à sa destination. Le tableau dont l'acquisition vient d'avoir lieu pour la nation, est fort remarquable sous le rapport du costume. Les armoiries ont aussi attiré l'attention des antiquaires.

— On annonce la mort de M. Pelagio Pelagi, peintre d'histoire distingué, décédé à Turin. Il était né à Bologne en 1774, et a légué à sa ville natale une partie des richesses artistiques qu'il possédait.

— On sait que des travaux considérables se poursuivent, depuis plusieurs années, pour la restauration extérieure de la cathédrale de Strasbourg. Ces travaux ont surtout pour but, depuis quelque temps, de compléter la décoration de la façade, en remplissant les nombreuses niches restées vides, ou dont les statues ont été enlevées pendant la révolution. C'est ainsi que l'on a restitué successivement à cette façade l'ensemble des statues qui représentent le Jugement dernier, puis le Christ entouré d'anges placés au-dessus des apôtres qui surmontent la grande rosace. Dans les quatre niches des angles de la tour ont été posées des statues équestres, représentant Charlemagne, Pepin le Bref, Othon le Grand et Henri l'Oiseleur.

Quant à l'intérieur de la cathédrale, il doit être décoré de peintures murales par M. Hippolyte Flandrin, et M. Denuelle, qui s'est déjà fait connaître si avantageusement par les travaux semblables qu'il a exécutés à Saint-Germain-des-Prés, à Saint-Eustache, à Saint-Séverin, à Paris; à la cathédrale d'Alby, et dans d'autres églises de Lyon, Nîmes, etc., est chargé de toute la partie de l'ornementation.

— M. Clément de Ris veut bien nous signaler une erreur qui s'est glissée dans son intéressant travail sur les *Faïences de Henri II*, publié dans la livraison de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er janvier 1860. Il n'est pas exact de dire, en effet, que les cinq pièces de la collection Sauvageot, enregistrées immédiatement à la suite de celles du Musée du Louvre, ont été *acquises* par ce musée. « Tout le monde sait, nous écrit M. Clément de Ris, avec quelle libéralité cette collection a été offerte par son propriétaire, qui a poussé la

délicatesse jusqu'à refuser le modeste traitement de conservateur, tout en en remplissant scrupuleusement les fonctions. »

Nous saisissons cette occasion de présenter nos excuses aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts,* à la fin de ce volume, pour quelques fautes d'impression que leur intelligence a certainement corrigées, sans qu'il fût nécessaire de les leur signaler. Ainsi, à la note de la page 78, au lieu de : *du maître Acis de Galathée,* ils auront lu : *du maître d'Acis et Galathée ;* — à la page 107, ligne 7 : *pour lui seul,* au lieu de *par lui seul.* Il est sans doute plus nécessaire de rétablir, dans le dernier paragraphe de la page 256, le nom de M. Beaucousin, dont la collection vient d'être acquise par la Galerie nationale de Londres et celui du peintre Ambrosio Bergognone, dont un tableau appartient actuellement au même musée. — Enfin, l'ornement figuré à la page 228 est un ornement *latin,* et non pas *byzantin,* du XIIe siècle.

Que l'on nous pardonne ces fautes et toutes celles que nos lecteurs n'ont pas manqué de remarquer. Nous espérons faire en sorte qu'ils n'aient pas de semblables reproches à nous adresser à l'avenir.

— Nous recevons de M. W. Moreau la lettre suivante :

« Monsieur le rédacteur en chef,

« Une note publiée dans le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts,* relative au tableau de Léonard de Vinci que j'ai vendu à l'empereur de Russie, pour l'Académie de Saint-Pétersbourg, contient quelques inexactitudes qu'il m'importe de relever. Il est dit dans cette note que le personnage représenté sous la figure de saint Sébastien, est obscurément désigné par quelques mystérieux attributs et par une inscription non encore déchiffrée. Cette inscription, vous le savez, Monsieur, est parfaitement lisible et parfaitement claire. La voici : QUAM LIBENS OB TUI AMOREM DULCES JACULOS PATIAR MEMENTO. Il est dit encore dans cette note, que le tableau est plus probablement de Luini, et cette dernière assertion a dû me surprendre, après les affirmations que m'ont données les plus habiles connaisseurs de Paris, presque sans exception, et, permettez-moi de vous le dire, eu égard à l'opinion que vous avez vous-même personnellement manifestée.

« Je vous serai bien obligé, Monsieur, d'insérer la présente lettre dans le prochain numéro de votre *Gazette,* dont je reconnais toute l'autorité en matière d'art.

« Agréez, etc. W. MOREAU. »

Nous accueillons d'autant plus volontiers la réclamation de M. Moreau, qu'en effet la note qu'il rectifie, arrivée au dernier moment, et imprimée sans révision, contient une inexactitude, et nous ferait dire ce que nous ne pensons pas; car nous comptions nous-même exprimer une opinion différente, au sujet de cette admirable peinture, dont nous publierons prochainement l'estampe.

— Nous avons reçu, avec le regret de ne pouvoir y répondre plus tôt, la lettre suivante :

Paris, 5 mars 1860.

« Monsieur,

Dans son numéro du 1er mars, la *Gazette des Beaux-Arts* a publié un article duquel il ressort qu'un spéculateur promène en ce moment, dans les villes d'Angleterre, et fait

voir pour de l'argent une copie du tableau de M. A. Scheffer, *le Christ tenté par Satan*, et qu'il fait passer ce tableau pour un original.

« Vous avez été, Monsieur, induit en erreur. Le tableau exposé en Angleterre est bien la peinture originale de M. A. Scheffer; c'est notre maison qui fait cette exposition, et si S. Exc. M. le ministre d'État a bien voulu faire en notre faveur une exception, nous la devons à l'intérêt qu'il a toujours porté à l'art de la gravure.

« Cette exposition est gratuite : ce n'est donc pas une spéculation du genre de celle qui vous a été signalée.

« Son but est de faciliter des souscriptions à la gravure que termine en ce moment M. A. François d'après ce tableau, en le faisant connaître aux amateurs étrangers.

« Quant à la conservation de la peinture, elle est parfaitement garantie. Ce tableau, bien que d'une grande dimension, a pu être emballé à plat, sans être enlevé de son châssis, comme vous paraissez le craindre?

« Nous vous serons très-obligés, Monsieur, de vouloir bien insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro, et nous vous présentons l'assurance de nos sentiments très-distingués.

« GOUPIL ET Ce. »

A la lettre qu'on vient de lire il nous suffirait de répondre : *Tenemus confitentem reum*. Cependant, malgré l'assertion de MM. Goupil et Ce, nous aimerions à douter encore que ce soit le tableau original d'Ary Scheffer qu'ils promènent en Angleterre, et pour plus d'un motif.

Tout récemment la direction des Beaux-Arts a refusé à l'exposition de Lyon la *Jeanne Darc*, de Léon Benouville, qui n'est encore ni placée ni cataloguée au Luxembourg, précisément comme le *Christ sur la montagne*, d'Ary Scheffer, celle de toutes ses œuvres acquises par l'État, qui peut le mieux consacrer la renommée de cet illustre artiste. La direction des Beaux-Arts a pleinement raison dans ses refus; et MM. Goupil et Ce ont beau dire que le tableau de Scheffer « est emballé à plat sans être enlevé de son châssis » (ils ne disent pas de son cadre, notez bien), la direction des Beaux-Arts connaît parfaitement les dangers que court, en voyageant, un tableau de grande dimension qui n'est pas même protégé par son cadre. Comment laisserait-elle aller à Londres, à Édimbourg, à Dublin, ce qu'elle ne laisse point aller à Lyon?

MM. Goupil et Ce disent encore qu'ils ne montrent pas le tableau de Scheffer pour de l'argent; mais pour faciliter des souscriptions à la gravure qu'ils ont commandée à M. A. François. On nous mande, en effet, de Manchester, où se trouve actuellement ce tableau, que chaque visiteur reçoit un bulletin de souscription, où il n'a plus qu'à poser sa signature. Nous voyons bien ce que peuvent gagner à cela les éditeurs d'une gravure en particulier; nous sommes moins frappés de ce qu'y peut gagner la gravure en général. Si tout éditeur d'estampes pouvait, pour favoriser ses spéculations, promener de ville en ville, et même à l'étranger, les tableaux originaux qu'il fait reproduire par le burin, nous demandons : que deviendraient nos musées? C'est une question qui vaut une réponse, et le titre de ce recueil nous donne le droit, bien plus, nous fait un devoir de la poser.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS 1860

DEUXIÈME ANNÉE. — TOME CINQUIÈME

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

CHARLES BLANC..... AUX LECTEURS DE LA GAZETTE..... 5

JULES RENOUVIER..... LES MUSÉES DE PROVINCE : LE MUSÉE DE MONTPELLIER. 7

VIOLLET-LE-DUC..... SECONDE APPARITION DE VILLARD DE HONNECOURT.... 24

L. CLÉMENT DE RIS... LES FAÏENCES DE HENRI II..... 32

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ. Vente de F. Willems, ventes de médailles, d'estampes, etc., par M. Ph. Burty. — Peintures découvertes au château de Vincennes, par M. Léon Lagrange. — Lettre de M. Daudet. — Livres d'art : les Fontes du Primatice, de M. Barbet de Jouy, par M. A D.; Dresde et Montpellier, de M. Curmer. — Lettre écrite de Bordeaux, par M. Oscar Gué, conservateur du Musée de Bordeaux. — Distribution des prix à l'École des Beaux-Arts, etc..... 49

15 JANVIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

GANDAR..... SOUVENIRS DE LA JEUNESSE DE NICOLAS POUSSIN..... 65

JULES JANIN..... A M. GEORGE MOREAU (lettre d'un bibliophile)..... 84

Pages.

Louis Ulbach..... L'Orphée de Gluck : Madame Viardot..... 99

E. Saglio..... Les Illustrations du Voyage aux Pyrénées de H. Taine, par Gustave Doré..... 106

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Ventes de tableaux, d'estampes, de livres, etc., par M. Ph. Burty. — Curiosités bibliographiques, par M. de La Fizelière.—Livres d'art : Nouvelle théorie de la perspective de M. Sutter, par M. Léon Lagrange. — *Biblia Pauperum* (édition de M. Berjeau). — Livre de prières, illustré par M. Ch. Mathieu. — Faits divers..... 114

1er FÉVRIER. — TROISIÈME LIVRAISON.

Léon Lagrange..... Musées de Province : Collection Atger, a Montpellier..... 129

Louis Viardot..... De l'École Hollandaise..... 146

Alfred Busquet..... Les dessins et les eaux-fortes du roi Don Fernando, de Portugal..... 153

Paul Mantz..... Artistes Anglais : James Ward..... 164

H. Lavoix..... Numismatique..... 176

Herweg..... Correspondance de Munich..... 179

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Ventes de curiosités, de tableaux, d'estampes, de miniatures, etc., par M. Ph. Burty. — Nécrologie : M. Constant Leber. — Livres d'art : L'Art et les Artistes en France, de M. Laurent-Pichat, par M. L. L.— Mademoiselle de La Vallière et Madame de Montespan, de M. Arsène Houssaye, par M. C. B. — Faits divers..... 182

15 FÉVRIER. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Théophile Gautier... Exposition de tableaux modernes, tirés de collections d'amateurs. — 1er article..... 193

Charles Blanc..... Pensées modernes sur l'Art : Pensées, Réflexions et Maximes, de Daniel Stern..... 206

Alfred Darcel..... L'Architecture des Croisades en Orient..... 216

Siegmund..... Correspondance de Dresde..... 236

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Ventes de tableaux, médailles, etc., par M. Ph. Burty; Ventes d'autographes, par M. de Gravigny; Ventes d'objets d'art à Lyon. — Livres d'art : Deutscher Kunst-Kalender, Almanach allemand des Beaux-Arts, de M. le Dr Max Schasler, par M. E. S. — Histoire

Pages.

de l'Art italien par la gravure du XIIIe au XVIe siècle. — Les Stances de Raphaël, planches éditées par M. Brognoli, par M. E. G. — Art décoratif, d'après les maîtres, recueil de planches de Péquégnot, par M. Ph. B. — Faits divers..... 240

1er MARS. — CINQUIÈME LIVRAISON.

LÉON LAGRANGE..... EXPOSITIONS DE PROVINCE.— EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE LYON. — 1er article..... 257

PH. BURTY..... LES DESSINS DE CHARLET POUR LE MÉMORIAL DE SAINTE-HÉLÈNE..... 275

THÉOPHILE GAUTIER... EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES TIRÉS DE COLLECTIONS D'AMATEURS. — 2e article..... 283

VALLET-VIRIVILLE..... HISTOIRE DU VIEUX PARIS. — SUR UNE INSCRIPTION LATINE DE LA RUE DE PARADIS, AU MARAIS..... 297

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Ventes de tableaux modernes : Collection de lord Seymour, collection Dubois; Ventes d'objets d'art; Ventes de livres rares ou curieux; vente prochaine d'armes anciennes, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Les Musées de province, de M. le comte Clément de Ris, par M. A. D. — Nouvelles d'Italie. — Faits divers..... 306

15 MARS. — SIXIÈME LIVRAISON.

THÉOPHILE GAUTIER... EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES TIRÉS DE COLLECTIONS D'AMATEURS. — 3e et dernier article..... 321

CHARLES BLANC..... NÉCROLOGIE : ALFRED DE DREUX..... 332

LÉON LAGRANGE..... EXPOSITIONS DE PROVINCE. — EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE LYON. — Suite et fin..... 337

PH. BURTY..... L'ATELIER DE MADAME O'CONNELL..... 349

ALP. FEILLET..... TROIS ALMANACHS DES ARTISTES AU XVIIIe SIÈCLE... 356

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Ventes d'estampes, de tableaux, de curiosités, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Die altchristlichen Kirchen... Églises chrétiennes primitives, restituées d'après les Monuments et les descriptions anciennes, de M. Hübsch, par M. E. Saglio. — L'Art dans la rue et l'Art au Salon, de M. de Lépinois, par M. L. L. — Faits divers..... 368

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Page

Tête de page représentant les frères L'Heureux occupés aux sculptures du Louvre; inventée et dessinée par M. Parent, gravée par M. Midderigh..... 5

Fac-simile d'un dessin de Raphaël pour une des figures de la *Dispute*, avec des vers de son écriture; gravé par M. Flameng; gravure tirée hors texte..... 10

La Leçon de Flageolet, de Téniers; dessinée par M. Parent, gravée par M. Gusmand..... 17

La Prière du Matin, de Greuze; dessinée par M. Parent, gravée par M. Pannemaker..... 21

Fragment d'un tableau de Karel Dujardin (cul-de-lampe); dessiné par M. Parent, gravé par M. Gusmand..... 23

(Les quatre morceaux qui précèdent sont tirés du Musée de Montpellier.)

Chiffre de Henri II, gravé par M. Pannemaker..... 32

Une des Faïences de Henri II, Coupe (Musée du Louvre); dessinée par M. de La Charlerie, gravée par M. Pannemaker..... 37

Vasque de la même Coupe; dessinée et gravée par les mêmes..... 41

Chandelier appartenant à M. de Rothschild, de Paris, gravé par M. Mouard..... 47

Cul-de-lampe tiré des gravures du temps de Henri II..... 48

15 JANVIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Figure de paysanne, tirée de l'œuvre du Poussin; dessinée par M. Parent, gravée par M. Pannemaker..... 65

Acis et Galathée, fac-simile d'un dessin du Poussin, tiré du cabinet de M. H. de L.; gravé par M. Rosotte, gravure tirée hors texte..... 68

Peinture murale trouvée aux Andelys et attribuée au Poussin; dessinée par M. Jules Laurens, gravée par M. Sargent..... 81

Pages

Cul-de-lampe tiré des peintures antiques imitées par le Poussin..... 83

Madame Viardot dans l'*Orphée* de Gluck, au Théâtre-Lyrique; dessin de M. Eugène Froment, gravure de M. Piaud..... 101

Marche de la peinture et de la musique; cul-de-lampe dessiné par M. Flameng, gravé par M. M. Deschamps..... 105

Figure de femme, charge, paysage, groupe de cochons, tuerie, cavalier; six bois dessinés par M. Gustave Doré, pour le *Voyage aux Pyrénées* de M. Taine. 106 à 113

1er FÉVRIER. — TROISIÈME LIVRAISON.

Le Penseur, dessin de Fragonard (collection Atger), dessiné par M. Parent, gravé par M. Jahyer..... 129

Les Laveuses au Tibre, fac-simile d'un dessin de Raphaël (collection Atger), dessiné par M. Parent, gravé par M. Pannemaker..... 133

Cavalcade fantastique, fragment de l'entourage d'une composition humoristique du roi de Portugal, dessinée par M. Parent, gravée par M. Jahyer..... 153

Le chat Murr, fac-simile d'un dessin du roi de Portugal, dessiné et gravé par les mêmes..... 156

Médailles antiques et de la Renaissance, deux gravures de M. Léon Gaucherel, tirées hors texte..... 176 et 178

15 FÉVRIER. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Le Lion amoureux, tableau de Camille Roqueplan, dessiné par M. Flameng, gravé par M. Pannemaker..... 193

Le Centenier, tableau de Decamps, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Linton.. 197

Hamlet, tableau d'Eug. Delacroix, dessiné par M. Masson, gravé par M. Pisan... 201

Monsieur Polichinelle, tableau de Meissonier, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Guillaume..... 203

Portrait de Daniel Stern, gravé, d'après le dessin original de Mme Claire Christine, par L. Flameng; gravure tirée hors texte..... 214

Ornements, bas-reliefs, chapiteaux, détails d'architecture de diverses églises de la Terre Sainte. — État ancien du Saint-Sépulcre. État du Saint-Sépulcre au XVIe siècle. — Porte orientale de l'église du Saint-Sépulcre. — Tombeau de Godefroi de Bouillon, d'après les dessins de M. le comte Melchior de Vogüé et de M. A. Darcel; gravures de M. Mouard..... 216 à 235

1er MARS. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Pages

Paysage, tableau de M. Paul Flandrin, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Piaud 257

Entrée des Hussites au Concile de Bâle, tableau de M. Bellet-Dupoisat, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Pannemaker 261

L'arrivée au Marché, tableau de M. Appian, dessiné par lui-même et gravé par M. Pannemaker 273

Arrivée au Louvre des objets d'art conquis pendant la campagne d'Italie; reproduction d'un dessin original de Charlet, gravure de M. Pannemaker 280

Les Gardes de l'Aigle, reproduction d'un dessin original de Charlet, gravure de M. Gautier 282

Le Moulin, tableau de M. Troyon, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sargent. 285

Troupeau s'abreuvant à une mare, tableau de M. Jules Dupré, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Linton 289

La Nécropole du Caire, tableau de Marilhat, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Piaud 291

Albert Dürer à Anvers, tableau de M. Leys, dessiné par M. Schlœsser, gravé par M. Pannemaker 293

Tête de Négresse, eau-forte de Gérôme; gravure tirée hors texte 296

Poignée d'épée et casque italiens du XVIe siècle, de la collection de M. Ernest de R..., dessinés par M. Delange 315

15 MARS. — SIXIÈME LIVRAISON.

Scène Vénitienne, aquarelle de Bonington; dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain 321

Martyre de saint Symphorien, dessin de M. Ingres, mis sur bois par M. Eugène Froment, gravé par M. Piaud 325

Lion, aquarelle de M. Barye; dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain 327

Soleil levant, dessin de M. Théodore Rousseau, mis sur bois par M. Ulysse Parent, gravé par M. Sargent 329

Le Chapeau de paille, tableau de M. Maisiat, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Sargent 341

Buste de jeune femme, eau-forte par madame O'Connell, gravure tirée hors texte. 352

FIN DE LA TABLE DU TOME CINQUIÈME.

MAY BE TAKEN
FROM THE
LIBRARY